

دراسات في الفن والجمال

(١)

القيم الجمالية

مكتبة

راوية عبد المنعم عباس
كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

١٩٨٧

دار المعرفة الجامعية
٤ شارع سويف - الإسكندرية

اهــداع2005

ا.ك.معباس عبد الحميد

جامعة الإسكندرية

دراسات في الفن والجمال :

(١)

القيم الجمالية

دكتورة
مراوية عبد المنعم حواس
كلية الآداب — جامعة الاسكندرية

١٩٨٧

دار المعرفة الجامعية
٤ شارع سويفت - الاسكندرية

إهداء

إلى
أحلى ما في الحياة
أبنائي الأعزاء.

ع د

م م

المؤلفه ،،،

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

« إذا السماء انشطرت وإذا الكواكب انتثرت وإذا البحار فجرت
وإذا القبور بعثت علمت نفس ما قدمت وأخرت يا أيها الإنسان
ما غرك بربك الكريم الذي خلقك فسواك فعدلك في أى صورة
ما شاء ركبك » (١) .

صدق الله العظيم

(١) قرآن كريم ، سورة الانفطار الآيات من ١ إلى ٨ مصحف القادسية

المفسر ص ٥٠٣ و ٥٠٤ .

، تصدير ،

إن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي وهبه الله عز وجل القدرة على الاحساس بالجمال ، وتذوقه في كل ما يدركه حوله من مظاهر الحياة الطبيعية والصناعية .

والجمال - القيمة المطلقة العليا - هو الاحساس الذي يسرى في نفوسنا في كل لحظة ، ويتجسد في أشياء كثيرة أمامنا في واقع الحياة ، فلقاء نظرة متأملة على الطبيعة المخوفة حولنا تطلنا على آية في الجمال الطبيعي ، تبدو في جمال الزهور العابقة ، وتناسق الأشجار ، وكذلك في ألوان النباتات الزاهية وما تحدته أصوات الطيور من مهرجان صوت في شروق وغروب كل يوم ، كما تبدو كذلك في مناظر القمر ، والنجوم ، ولحظات الغروب ، وفي زرقة السماء الممتدة عبر الأفق ... وهكذا يبدو الكون في أجمل صورة ، فيستمتع الإنسان بجمال الخالق في خلقه .

ولا يقتصر الاحساس بالجمال وتذوقه على مجرد تأمل الطبيعة فحسب ، ولو أن الإنسان تأمل الواقع المادي والحيوي الذي يحياه في بيئته ، لوجد في كل ما يتعامل معه ضربا من ضروب الجمال الذي يروقه سواء في مسكنه ، أو في مأكله أو ملبسه . أو في غيرها من أشياء .

والحق أن الله - سبحانه - قد حبا الإنسان بنعمتي الحرية والاختيار اللتين تسهمان بشكل كبير في تنمية موهبة الحس الجمالي عنده ، وتجعله فانا ، ومتذوقا ، وناقدا لكل ما يقع في متناول إدراكه .

ولما كان الإنسان حراً مختاراً فإنه لذلك يختار ما يروقه في محيط حياته ابتداءً من مسكنه وملبسه ، ومأكله ، وانتهاءً باتجاهات فكره ، فالجمال لا يقف عند حدود عالم المادة الجامد ، بل يتخطاه ، ويقفز إلى عالم الفكر لكي يلعب دوره في اختيار أجمل الطرق ، والمسالك ، أى ما روقنا ، وما لا بروقنا من مسارات الفكر .

ويتجسد الجمال في حياتنا في آلاف الطرق ، والوسائل فهو موجود في عالم الفكر ، والفن ، وفي عالم الأدب تبرزه (فنون النثر ، والشعر) متمثلاً في القوافي المبدعة ، وفي فصول القصص الأدبية المثيرة التي تفيض حركة وحياة وفي أسلوب الأدب الذي يكتبه الأديب الفنان بفيض تجربته ، وعاطفته الجياشة التي تمثل أجمل وأعلى تجارب وجوده .

كما يظهر الجمال كذلك في إيقاع الموسيقى الخالد الذي تطرب له النفوس ، وفي لمسات المصورين السحرية التي تصور الواقع في حيويته وحركته فيحس المشاهد فيها بقيمة الابتكار ، والخلق الجميل الذي يبرز في انسياب الخطوط وانسجام الألوان ، وفي إيقاع الحياة وهدوئها .

ولقد كان موضوع الجمال مثار تساؤل الإنسان منذ أقدم العصور ، تختلف حول مصدره ، وموضوعه الآراء فقد أرجعه البعض إلى هبة الإله الخالق . في حين ذهب البعض الآخر إلى القول بأن مصدره روح شيطاني ، ولهذا فلا ينبغي البحث عنه .

ومع اختلاف وجهات النظر حول مصدر الجمال ، وطبيعته ظهرت « مشكلة الجمال » أو الاستطيقا - التي حاولت رد الجمال بوصفه قيمة إلى منهج العلوم - بيد أن ذلك لم يقلل من قيمته ، ولم يذهب بطابعه الخالد ، الساحر ،

أو يهدىء من عنفوانه على الإنسان الذى اختصه الله به ، وميزه بتذوقه وعشقه عن سائر الكائنات الأخرى .

ورغم المحاولات التى بذلت فى سبيل تطويع « الجمال » لمنهج العلم أسوة بالعلوم التجريبية الأخرى ، إلا أن قيمة الجمال ظلت تحتفظ بصلتها الأزلية مع عالم المثل ، ومع قيمتى الحق والخير ، ولهذا فقد أصبحت بصفتها فلسفة أو علم (الاستطيقا) بمثابة حلقة ضرورية فى بناء الفلاسفة على حد قول هيجل F Hegel .

وقد ظلت مشكلة الجمال قائمة منذ الأزل وحتى الآن تتعدد فيها وجهات النظر ، وتختلف حولها الآراء ، وتشيد من أجلها المذاهب ، وليس ذلك مستغرب على مجال البحث فى « الجماليات » الذى يتداخل بصورة غير مباشرة ولكن مؤثرة مع مجموعة العلوم الإنسانية ، وإن كانت مشكلاته الذاتية أو الخاصة به لا تدخل بصفة جزئية ضمن أى عنوان لهذه العلوم كعلم النفس مثلا ، أو علم الاجتماع ، أو علم الأنثروبولوجيا ... أو غيرها من علوم ، لكن ذلك لم يدحض من قيمة الجماليات التى يقوم عاينها الفن فى ذاتها ، كما أنه لم يقلل من شأنها بالنسبة لهذه العلوم التى تظل على الدوام تحتفظ بقيمتها المطلقة باعتبارها قيمة انسانية . بل أنها تمثل جزء لا يتجزأ من ثالوث القيم المطلقة العليا .

وللقيم الجمالية أهمية كبيرة فى حياتنا ، فالحياة بدون احساس بالجمال لا تستحق أن تعاش ، وهنا يصبح الجمال قيمة روحية كبيرة فى حياتنا ، ولو أن نظرتنا إلى الواقع حولنا تحولت إلى نظرة تقنية مفرضة لصارت الحياة مادية آلية رتيبة ، ولسادتها المنفعة والوظيفية ومن ثم يأتى دور الفلاسفة

والدين ، فيخففان من غلواء هذه المادية والآلية التي تكثف الحياة في كل جوانبها . فتحاول الفلسفة جاهدة السعي وراء التأمل الخالص في الوجود والعالم ، ويسعى الدين نقاذا إلى قلب الإنسان يغمره بالإيمان ، والأمان . أما الجمال فإن عاشقه صامت ، ساكن مثل سكون الفلاسفة الأم ، متأمل في عمق ، وغير طائىء بمحركة الحياة من حوله ، إلا أن هذا السكون والتأمل يكون موجها بكامله نحو موضوع تأمله الذى ينفرد بالانجذاب نحوه ، ويتفرد في معاشته في صمت ومتعة ، أو في حدس ، ولذة بحيث لا يفكر فى أى شىء آخر غيره ؛ فكأنه منفصل عن العالم ، لا يهدف - فى هذا الموقف - إلى وظائف ، أو مسائل ، أو منافع إنما يكون النظر فى ذات الموضوع فحسب هى وظيفته الأولى والنهائية .

والحق أنه لما كنا فى حاجة ماسة إلى تنمية الإحساس الجمالى ، والتذوق الفنى الذى يكون مضمون أى حكم جمالى ؛ لذلك فإنه يكون من واجبنا أن نعمل على تنمية الذوق الفنى فى وجدان أجيالنا ، وتشجيع قدراتهم على الاحساس بالجمال والإبداع فى كل ما يحيط بهم ، وذلك بتطبيق سياسة التوجيه والارشاد الفنى عليهم منذ نعومة أظفارهم وتربيتهم على احترام القيم الفنية ، وكذلك تعويدهم على الاحساس بالجميل ، وتنمية روح النقد الفنى الذى يسهم فى تقدم الحضارة المادية التى غشيتها مسحة صناعية آلية ؛ نتيجة التقدم العلمى الهائل الذى كان من نتائجه إهمال تنمية الإحساس الجمالى ، وتشجيع المبدعات مادام أن حاجه المجتمع تتمثل فى تقدم العلم المادى الآلى ، وحساب مقدار المكسب والخسارة فى حياة الإنسان ، ولهذا فلم تعد هناك حاجة ماسة - مع هذا الطوفان العلمى من التجارب العملية والعلمية - إلى الإحساس بالجمال ،

أو تذوق الفن ، كما لم يعد هناك وقت أو مجال يسمح بتأمل وحس الأشياء والتوصل إلى إبداعاتها ، أو النفاذ إلى أعماقها ، فهذا الفعل قد لا يحقق منفعة عاجلة ، أو ملموسة في إطار الحضارة ، والنهضة العلمية الآلية التي أصبحت قيمة من قيم المجتمع الحديث .

إن اتباع سياسة التوجيه في التربية الجمالية ، والتدريب على الإحساس بالجمال ، وكذلك تذوق الأعمال الفنية . فضلا عن اكتساب الخبرة في مجال التذوق والحكم الجمالي ، وما يترتب على ذلك من وسائل التعبير الفني ، كل ذلك إنما يعد من أهم وسائل التربية الجمالية والفنية للإنسان وخاصة في مراحلها الأولى .

والتربية عن طريق الفن تتطلب تزويد النشء بالحس الجمالي ، وتقوية ملكة الملاحظة والتأمل ، وتشجيع القدرة الدقيقة على التعبير الفني ، وإثراء ملكة الخيال عندهم ، مما يساعدهم على اكتساب الكثير من الخبرات العلمية ، والخلقية والاجتماعية ، والفنية ، كما ينمي في نفوسهم روح المثالية والحس الجمالي .

ورغم أننا لم نغفل في دراستنا مثال الجمال بالذات ، على نحو ما جاء عند أفلاطون ، فأننا نحاول من جهة أخرى دراسة الجانب العملي من التجربة الجمالية الذي يحقق لتجربة الجمال الوجدانية جانبها الحيوي والواقعي في حياة الأفراد والجماعات .

وإذا كنا في عصر ينحو إلى العلم والتجربة ، ويشجع الاتجاهات العملية من أجل تحقيق سعادة الإنسان ، فإنه ينبغي علينا أن نتناول قيمة الجمال العليا ، ونضعها في متناول الفرد ، وذلك عن طريق ادخالها حياته ، وتوحيده

على الاحساس بها ، والسعى في طلبها ، ومحاولة خنقها في كل لحظة باهتبارها
قدرة على التذوق المستمر الذى يعطى الحياة مذاقا ومعنى ، كما نحاول بدورنا
أن نفصح لها مكانا فى كل منزل وموقع عمل . وفى كل شارع ، وميدان فى
المدينة الصناعية الكبيرة المزدحمة التى نعيش ، وتعمل وسط مناخ آلى ،
سريع ورتيب .

وهكذا تبرز الحاجة الملحة إلى الدراسات الجمالية والفنية فكما أن الإنسان
يكون فى حاجة إلى إشباع حاجاته الضرورية التى تعينه على الحياة مثل الغذاء
والمسكن والملبس ، فانه إنما يكون كذلك فى مسيس الحاجة إلى وجدان
قادر على استلهاهم الجمال ، وتأمله ، والبحث عنه فى منزله ، وفى مجتمعه ،
وكذلك فى آثار حضارته ، وفى قيمه التاريخيه والقومية .

وعلى هذا النحو - يمكننا القول بأنه كما يحتاج الفرد منطقيا إلى
متطلبات الحياة الضرورية ، فانه يحتاج سيكولوجيا إلى الإشباع الوجدانى
وتعود الإحساس بالجمال ، وتنمية المشاعر الرقيقة ، والمواجد الملهمة .

والذى لا شك فيه أن الفنون هى الواجهة الحضارية لأى مجتمع من
المجتمعات ، فمن طريقها يقاس مبلغ تقدمه وازدهاره .

وإذا كانت الفنون هى التعبير عن الوجدان الإنسانى والدوافع البناءة
فيه ، فانها من ثم تمثل نبض الحياة ، كما تعبر عن مسيرتها الحية .

والحق أن الدافع الأساسى للتقدم فى ميادين الحياة المختلفة ، والطاقات
الخلاقية ، إنما ينبثق من الشعور الحس ، المتدفق الذى ينظمه الفن ويثقله
الإبداع ، ويثره فى مجالات الفنون المختلفة ، فى الشعر والنثر ، والغناء ،
والموسيقى ، وكذلك فى التصوير ، والنحت .

ولما كان عمر الفن هو عمر الانسان ، وتاريخه وهو تاريخ البشريه في مختلف حالاتها النفسية ، سواء كانت تراجيدية (مأساوية) أو سعيدة ؛ فقد أصبح الفن هو التعبير القوي عن آمال الانسان وأحلامه ، عن دوافعه الشعورية واللاشعورية ، ومن ثم يكون بالنسبة له مرفأ الراحة والأمان ، ومتنفس الفكر ، ووسيلة تحقيق السعادة واللذة .

إن تاريخ الفن يحدثنا عن أغاني العمل الجماعية ، كذلك ترسم لنا صور الآثار القديمة رموزاً لأنواع الرقص الجماعي ، الذي كان يمارس من أجل زيادة المحاصيل ؛ أو للتعبير عن السعادة والشكر للالهة . كما تبرز لنا فنون القدماء مقدار ما أسهم به الفن في مجالات الدين ، والحياة الاجتماعية والحربية ، وأثر الفن على المحاربين أثناء خوض غمار الحروب ، وفي لحظة إرهاب العدو .

ولم يستثن مجال الدين من تأثير الفن عليه ، فقد كانت المشاعر المصاحبة للدين من الخوف والرجاء والرغبة محل تصوير واهتمام فني بالغ ، كما قام القدماء باستخدام الفن في صناعة تماثيل يتدهونها لآلهتهم ، ويقدهون لها القرابين ، هم ينشدون الأناشيد الدينية ، وهكذا صارت العبادة المفضية للنجاة تبرز في كل لون من ألوان الفنون الجميلة منذ أقدم العصور .

وهكذا تبرز لنا الواجهة الحضارية للفن والجمال فلم يكن الفن في يوم ما عبث لا طائل تحته ، ولا جدوى منه بل كان تعبيراً عميقاً صادقا عن نفس الانسان ، وترجمه صادقة لمشاعره واستجاباته الطبيعية للبيئة الاجتماعية التي يعيش فيها .

ولما كان موضوع الجماليات والفنون من الموضوعات التي تطرح نفسها

على بساط البحث في مجال الفلسفة والعلم فقد كان من الضروري أن نعرض له في هذا الكتاب ، خاصة وأنه كان من بين الموضوعات الهامة الذي يجده له جمهوره ونقاده ، كما يجده له عشاقه وأعدائه ، وغير المكتثرين به من أصحاب مذهب المنفعة ، أو التجريبيين الذين ينكرون قيمة موضوعاته في حياة الانسان لأنها - في تصورهم - لا تؤدي إلى نفع عاجل .

وكيف يتسنى لهؤلاء إنكار أهمية الفن وهو مرتبط بمبدأ الحياة ، ومصاحب لموكبها ، ومقترن بغايتها النهائية في تحقيق السعادة .

ولما كان الانسان يسعى مجتهدا في طلب السعادة ، وكانت الأخيرة مقترنة بالفن ، ومن ثم فقد دأب الانسان على خلقه واستلهاه والتعبير به عن سعاداته القصوى .

والحق أن مطلب الجمال الفني مطلب خالص ، وحاجه نفسه بريئة من الغرض والمنفعة ، ومن ثم فلم يكن الاتجاه للفن يروق أصحاب المنفعة ، أو التجربه من الناس ، فهو شحنة وجدانية خالصة ، وإحساس بالجمال والابداع لا هدف من ورائه ، ولا منفعة في سبيله ، فهو كالفكر الخالص سواء بسواء ، فالمعرفة الخالصة لا مأرب لها ، ولا هدف منها سوى التفسير فحسب . فعندما نكون بصدد تحليل وتفسير المعرفة الخالصة فأننا لا نسعى لتحديد نتائجها أو أغراضها ومنافعها بقدر ما نسعى لتحليلها بهدف التحليل والتفسير دون أى نظر أو إعتبار لما يسفر عن هذا التحليل أو التفسير من نتائج . وهكذا شأن الفن فهو الشعور ، والحدس الخالص الذي يستشعره الانسان بدون أى مطلب ، أو هدف ، أو غاية .

وقد آثرنا أن نتناول في هذا الكتاب مجموعة من الموضوعات والقضايا

المتعلقة بقيمة الجمال (النظرية) ، وبعض قضايا الفنون التي تشغل بال المتخصصين والمهتمين وجمهور القراء .

ومما تجدر الإشارة إليه أن فلسفة الجمال « وإن كانت تنطوي على جانب نظري ذو قيمة تاريخية ، إلا أنها تتضمن جانبا عمليا متماسا مع واقع الانسان ونفسيته ، وذوقه العام . وهذا الجانب الأخير الخاص بالممارسة العملية هو ما نود الإشارة إليه ، وتحليل مضمونه ، وتفسير موضوعاته . فإن الهدف الأساسي من الدراسة الجمالية هو تنمية الحس الجمالي عند أجيالنا ، وتعريفها بقيم ومبادئ الفن ، وكيفية تذوقه ، والحكم عليه ، حتى يتمكنوا من بناء مستقبل مشرق جميل يكون أبنائهم قاعدة عريضة من المتذوقين .

وقد أردت في عرض هذا الكتاب الخاص « بالجماليات والفنون » أن أكون - بقدر المستطاع - شمولية الرؤية ، فقمت بعرض تاريخي فاسفي للجمال . باعتبار قيمة مطلقة عليا ، ثم تتبعته نشأة الدراسات الجمالية والفنية ابتداء من العصر اليوناني وحتى العصر الحديث وكذلك قمت بشرح وتحليل بعض الآراء ذات الأهمية في تفسير الظاهرة الجمالية والفنية ، وبعد ذلك تطرقت إلى عرض الاتجاهات النظرية ، والتجريبية في علم الجمال الحديث .

والحق انه لم يفتنى أن أعرض للمدارس الجمالية (الاستطبيقية) ، مع عرض مناهجها المختلفة . وفي فصل آخر قمت بالإشارة إلى عناصر العمل الفني ، وأوضحته تفسيرات الاستطيقين بشأن تفسير ظاهرتي الجمال والفن . كما عرضت لأنواع المدارس الفنية ، وقمت بتحليل مضامينها . أما الفصل الأخير فقد عرضت لتفسيرات الظواهر الجمالية والفنية .

وعلى هذا النحو أكون قد توخيت الجانب النظري والتاريخي في هذا

الجزء الأول ، وهو الخاص « بدراسة القيم النظرية ، ونشأة الجمال والفن »
وكان هدفي من هذا التعريف هو تعريف القارئ بالمفاهيم الكلية بفلسفتي
الجمال والفن .

ولن أغفل وأنا أمهد لمقدمة الجزء الأول من كتابي أن أشير في نبذة
سريعة إلى الجانب العملي منه ، والذي سيكون موضوع بحثي في الجزء
الثاني ، والخاص باتجاهات التربية الجمالية ، وأثرها على الذوق العام ،
حيث أشير فيه إلى عدد من القضايا الخاصة بالذوق العام ، وأسباب هبوط
مستواه مع عرض لأبرز المشاكل التي تقف حجرة عثرة في طريق تكوين
حياة الفرد الوجدانية ، والكشف عن الآثار المدمرة لهذا العصر - المتسم
بالمادية والآلية ، والابقاع السريع - على مواجد الأفراد والجماعات :

ولا يفوتني وأنا أبحث في قضايا الجمال والفنون الجميلة أن أذكر بكل
الفخر ، والاعتزاز والعرفان بالجميل أستاذي الجليل ووالدي البار : الاستاذ
الدكتور محمد علي أبو ريان مدير المركز القومي للتراث والمخطوطات بجامعة
الاسكندرية ، وأن أشكره على عطائه الجزل لي ، ولكل أبنائه البررة من
جيل الباحثين وكذلك على إسهاماته المبتكرة ، والبناءة في مجال الدراسات
الفلسفية بشكل عام ، والجمالية والفنية بشكل خاص .

والله الموفق إلى سواء السبيل .

دكتورة / راوية عبد المنعم عباس

الاسكندرية - جليم ٢٠ ديسمبر ١٩٨٥ م

الموافق ٨ ربيع الآخر ١٤٠٦ هـ .

الفصل الأول

النشأة التاريخية لفلسفة الجمال في العصرين اليوناني والوسيظ

* تمهيد

١ - العصر اليوناني

أ - سقراط .

ب - أفلاطون .

١ - الجمال بالذات موضوع محاورات أفلاطون .

٢ - مراحل الوصول إلى الجمال المطلق .

٣ - أسطورة فيدروس والجمال المطلق .

٤ - الجميل في ذاته .

٥ - الحب الأفلاطوني (التالي) .

٦ - أفلاطون والفن الجميل .

٧ - الرؤية الجمالية الموضوعية المثالية .

٨ - الفنون عند أفلاطون .

٩ - تعليق وتقييم

— ١٨ —

ج - أرسطو

١ - الفن والمحاكاة عند أرسطو .

٢ - نظرية المحاكاة بين أفلاطون وأرسطو

د - أفلوطين .

٢ - العصر الوسيط :

أ - عند المسلمين .

ب - عند المسيحيين .

تعميد :

ليس هناك من شك في وجود ارتباط أزل بين تاريخ الجمال والقرن وتاريخ الإنسان . على مر العصور ، وآية ذلك أن تاريخهم المشترك هو تاريخ حياة المجتمع ، والحضارة ، والفكر ، والحرية بوجه عام ، فالجماليات والمبدعات التي تعبر عن نهضة الشعوب لا تنفصل تماما عن مسيرة فكورها ، ولا تستقل عن عبقرية مفكرها وفنانها ، إن لم تكن هي التعبير الوحيد الحقيقي عنها والترجمة الصادقة لها .

وإذا نظرنا إلى تاريخ الإنسانية منذ مطلع فجرها لألفينا الإنسان فنانا ، وشاعرا ومغنيا ، وخطيبا ، ورساما ونحاتا . يشهد بذلك ما خلخته لنا آثاره التليدة من مظاهر الفن والإبداع ، خاصة في فنون العمارة وهندستها على مر العصور .

ولما كانت هذه الدراسة الجمالية تستهدف تعريف فاسفة الجمال ، وعلم الجمال ، والإنطلاق منهما إلى عالم الفن وآثره على الحضارة ، ثم دور الجمال والفنون في تنمية ذوق الإنسان المعاصر ، والتسامي بشاعره المرفهة ، ووجدانه إلى آفاق الفن الجميل ، فقد آثرنا أن نألق الضوء على النشأة التاريخية لفلسفة الجمال منذ عصر اليونان باعتبارها قيمة مطلقة عليا ، ثم كيف تطورت هذه الفلسفة إلى الاستطيقا مع مطالع العصر الحديث ، ومحاولين في كل مرحلة إبراز أهم قضاياها ومسائلها .

وقد ظل الجمال - على مر العصور - قيمة من القيم المطلقة العليا التي ينشدها الإنسان ، كما كان هدف يسعى إليه الفنان في تحقيق أعماله الفنية .

كما ظلت الصلة قائمة بين دراسة الجمال ، وبين الفن ، وفلسفته ، رغم أن دراسة الأول تختلف عن الثاني لأنها لا تهتم بغير الإحساس الجمالي ، ومبالغ تحققة في الأعمال الفنية الجمالية . في حين تختص الثانية ، بتصنيف العمل الفني ، وتحديد خصائصه ومميزاته ، وتتبع تاريخه ونسبته ، ومقدار تحقق شروط عمل الفنان .

ومع أن هناك كثيرا من المحاولات التي بذلت لفصل الجمال عن الفلسفة ، وتحويله إلى علم تجريبي أسوة ببقية العلوم التي استقلت عن الفلسفة واتخذت لنفسها مسارات تجريبية ، إلا أن تحويل فلسفة الجمال إلى علم الإحساس أو الاستطيقا ، ومحاولة ادخاله ضمن قائمة العلوم التجريبية هو من قبيل المحاولات ، لأن استقلال الجمال عن ثلوث القيم يعني اهداره كقيمة ، والعبث بتاريخه العريق الذي نشأ مع وجدان الإنسان وتساميه . أما تطبيقه على الأعمال الفنية في سبيل اصدار أحكام تقديرية على مبدعات الفن فهذا أمر ممكن ، بل هو ما نرمى إليه من هذا البحث ، فنحن لا نود أن يظل الجمال في برجه العاجي ، في قمة عالم المثل بعيدا عن واقع الإنسان الذي ارتبط به وجوده ، بل أردنا أن نجعل من فلسفة الجمال ، قيمة مطلقة عليا ، واسهاما أصيلا في واقع التجربة الفنية الرائدة .

ولما كان لفلسفة الجمال باعتبارها - قيمة عليا - أهميتها وسبقها التاريخي على كل عمل فني جمالي فقد رأينا أن نبدأ هذا العمل بفصلا عن النشأة التاريخية لفلسفة الجمال منذ عصر اليونان وحتى الوقت الحاضر حتى يتسنى لنا الإلمام بتاريخ الجمال والفن عند الإنسان ، ومدى اسهامهما في بناء حضارته .

ولما كانت فلسفة الجمال هي فلسفة الإنسان منذ البدء ومن ثم فقد ارتبطت

نظرياتها واتجاهاتها بنظرياته واتجاهات فكره . فعند اليونان - مثلا - نجد ارتباطا قويا بين قيمتي الجمال والحق ، فقد كان إدراك الحق ، وإرادة الخير وحب الجمال من الوسائل التي تهدف إلى بلوغ حقيقة مثالية مقدسة ، كما غاب على هذا الاتجاه الطابع العقلي ، إذ لم يكن من المعقول - والحال كذلك - من ازدهار للعقل والمثل أن يبرز أى اتجاه يدعو إلى لذة الحس ، أو الخيال الشعري الطليق ، ولهذا ارتبطت قيم الجمال بالحق والخير على الدوام .

وإذا كان الاتجاه العقلي من الاتجاهات التي سادت فلسفة الجمال في العصر اليوناني ، فإن العصر الحديث قد شهد امتزاجا بين فلسفة الجمال والنظريات والاتجاهات الحديثة في الميتافيزيقا التي استفادت من أبحاث الاستطيقا ، خاصة في نظرية المعرفة ، وتفسير الرموز ، وعلم الدلالات ، وهو من أحدث أبحاث المنطق والابستمولوجيا . ويتضح هذا الاتصال كذلك إذا استعرضنا تطور الاستطيقا واتجاهاتها حسب تطور الميتافيزيقا فظهرت استطيقا مثالية صاحبها ظهور الفلسفة المثالية في ألمانيا . ثم نوع آخر تجريبي وجد حلا لمشكلاته في مناهج العلوم التجريبية . فظهرت استطيقا تجريبية كانت رد فعل للمذاهب المثالية السابقة .

ولقد استفادت الاستطيقا من مشاركة علماء الفسيولوجيا وعلم النفس . والاجتماع ، كما أمدتها نقاد الفن بالكثير من النظريات والآراء التي لا تستمد من عقل الفيلسوف ، ولا من تجربة العالم . لقد كانت هذه النظريات والآراء هي التي تمثل خلاصة تجربة الفنان ، كما كانت في الوقت ذاته المصدر الأول الذي تستلهم منه فلسفة الجمال أصولها .

* رؤية عامة على الاستطيقا :

إن أول ما يطاتلنا فى بداية عرضنا لنشأة الحس الجمالى عند اليونان هما هوميروس ، وهيرقليطس فقد استعصى هوميروس Homero فى بداية الالياذه ربات الشعر أن تنعم عليه بالاهام . كما تحدث هيرقليطس Heraclite -الذى كان يتمتع بعبقريه الشاعر- عن نفسه قائلا : « اننى كالعرفات اللواتى يصدرن فى كلامهن عن وحي وإلهام ، وتردد أصواتهن على مر العصور »^(١) .
يبد أن أفلاطون Platon يعد أول من أبرز هذه النظرية تاريخيا (أى نظرية الإلهام والوحي الفنى) (الإبداع) .

* أصول الإلهام والفن عند اليونان :

يجدر بنا قبل البحث عن أصول الفن والإبداع الفنى عند أفلاطون أن نشير إلى نظرية الإلهام أو العبقريه التى تفسر ميلاد العمل الفنى ، أو عملية الخلق الفنى بارجاعها إلى ضرب من الوحي أو الإلهام ، فالفنان لا يستلم عمله الفنى من عقل واعى ، أو شعور ظاهر ، أو مجتمع معين ، أو تاريخ فن سابق ، أو حتى لاشعور دفين ، لكنه يستلمه من قوة إلهية عليا ، أو من وحي سماوى خارق ، أو من هواجس سحرية غيبية ، أو حتى من شياطين خفية ، يقول أفلاطون لمخاطبه فى محاوره أيون Ion : « إن براعتك فى الكلام عن هوميروس لاتعزى إلى فن كما قلت لك منذ لحظة لكنها تأتيك من قوة إلهية تعركك ... » ويقول أيضا فى المحاوره ذاتها عن إلهام الشعراء « .

(١) جويو ، جان ماري : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ت : سامى الدروبي

«...ومادام الشعراء لا ينظمون الشعر أو ينشدون القصائد العديدة الجميلة من فن ولكن عن موهبة إلهية ... عن وحي إلهي» (١). وهذا الحوار يدل على إيمان أفلاطون بالإلهام وبالإبداع في الفن .

أما سقراط Socrate فيشير زينوفون في كتابيه « المذكرات » و « المأدبة » إلى الطريقة التي كان سقراط يعلم بها براسيوس المنصور ، وكليتون المثال ، فكان ينصحبهما بتمثيل أروع ما في النموذج من جمال حينما ينقلان بالإصحاءات المحسوسة الجمال الحقيقي للنفس ، فقد آمن سقراط بضرورة بلوغ الجمال الحقيقي للروح تحت الهيكل الجسماني ، ويقول أفلاطون أيضا في فيدون ان الجسد قبر .

وبلاحظ أن أقوال سقراط والحكماء السابقين له ، لاتعد أن تكون شذرات متفرقة ، فبدأ النفس المشعة التي تتألق بالجمال فوق الطبيعي هو استمداد من فكر أفلاطون ، ومما لاشك فيه أن سقراط قد استفاد من فكر أفلاطون إلى أبعد حد فهو الذي يقول في محاوره لايدروس « لا بد من وجود جمال أول في أصل كل جمال ، وحضوره هو الذي يجعل الأشياء المسماة بالجميلة جميلة » (٢) .

* بين الميتافيزيقا ، والاستطيقا :

لقد تأثرت تصورات اليونانيين للجمال بنظراتهم الميتافيزيقية الكامية للعالم ، فقد حاولوا في ميتافيزيقا هم رد الكثرة إلى الوحدة ، بمعنى رد الكثرة المشاهدة

(1) Chambry; E : Oeuvres De Platon, Ion, Paris. 1919 pp 31-32.

(2) Chambry. E : Oeuvres De Platon, Phedre ou de la Beaute p. 259.

للموجودات إلى مبدأ واجد يفترض فيه النظام والمقولية الشاملة والكاملة ،
ومن ثم كان مدار بحثهم في الكون هو النظام والترتيب والوحدة المنسقة
للكل التي تجمعها في تآلف وانسجام :

وفي ضوء هذا البحث عن « النظام والترتيب » تطورت نظرتهم إلى
البحث العلمي في الكون ونظامه ، ذلك النظام الذي شغل بال الفلاسفة
اليونانيين فذهبوا يمثّلون نظاما من الجمال في فنونهم ، سعوا فيه إلى تحقيق
صفات التماثل والاتلاف .

وعلى هذا النحو فقد حدث لقاء ،ؤكد بين تصوراتهم الميتافيزيقية ،
وتخيلاتهم الاستطيقية ، حتى لقد صارت تطبيقاتهم في مجالي الجمال والفن هي
الجانب الاستطيق لمشكلة البحث عن الوحدة في الميتافيزيقا ^(١) التي سعى إليها
الفلاسفة عندما فسروا مسألة الكثرة والتعدد .

وقد تأثر بهذا الاتجاه كل من أفلاطون وأرسطو . يقول الأخير :
« يتحقق الجمال في النظام والحجم . وتدل أعمال مثالي اليونان على الاتزان
والتماثل والاعتدال » .

* بين الذاتية والموضوعية :

ولقد تطورت مشكلة الاستطيقا اليونانية ليعبر عنها أفلاطون حين يتساءل
عن علة جمال الزهرة ، وهل تكن هذه العلة في لونها الجميل ، أو في شذائها
العبق ؟ أم أن سر جمالها يكن في علة أخرى معقولة مثالية هي مثال الجمال .

(1) Cautier. Paul : Le Sens De L'Art 3 E, Paris 1908.

هذا السؤال يضع أفلاطون الأساس الأول لبناء ميتافيزيقا عقلية مثالية .
تحاول تفسير جمال الأشياء بالرجوع إلى العلل الأولى ، المعقولة ، الثابتة ،
الأزلية لا برده إلى العلل الثانوية (المشاهدة ، المحسوسة) .

إن بلوغ فكرة الجمال الكلى ، أو معرفته في حقيقة لا تحدث إلا بالاعتماد
على الثابت الذى يستند إلى ماهو عقلى ، ولا يختلف عليه أحد من الناس (١)
من هذا المنطلق الأفلاطونى ظهرت فى الفلسفة فكرة الجمال المثالى ، أو المطلق
الذى لا تغيره أو تؤثر فيه الظروف ، كما لا يتأثر باختلاف الزمان أو المكان
ويكون علة لكل جمال محسوس أو عارض على الأرض .

والجمال المطلق عند الفلاسفة المتألمين هو فكرة مجردة ، يمكن التوصل
إليها عن طريق العقل ، وتتميز بالأزلية والخلود ؛ لأنها تسبق وجودهم ، ومن
هذه الفكرة المطلقة تستمد كل الأشياء الجميلة ، كما يستحيل بدونها معرفة
الجمال أو الحكم عليه فى أى شىء كان .

ولا يقتصر هذا الموقف المثالى الفلسفى على أفلاطون ، بل اننا نجد له مثيلا
عند الفلاسفة المتدينين والمتصوفة والروحانيين ، هؤلاء الذين لا يقف احساسهم
عند حد إدراك جمال الموجودات الحسية والمادية الموجودة حولهم فى العالم
الحسى . بل أنهم يسمون بذوقهم وعاطفتهم إلى عالم مقدس ربانى ، يشعرون
فيه بالجمال ، وتمثل فيه القيم المطلقة العليا كالحق والخير والجمال ، وحيث
تتلاشى فى جمال ، وجلال هذا العالم الإلهى المقدس جميع الصور المحسوسة
على الأرض ، وتبلغ درجة الحب الإلهى مباحا عظيما عند بعض الفلاسفة .

(1) Chambry, E : Oeuvres De Platon Phedre Ou De La
Beaute. P. 261.

فيتصورون أن أى شىء يبدو فى صورة جميلة إنما يستمد جماله من الجمال الإلهى، ومن ثم فإنهم يطيلون النظر، ويستغرقون فى تأمل هذه الصور الجزئية لأنها جميلة فى حد ذاتها الجزئية، المادية، الأرضية، بل لأنها تشير من جهة أخرى إلى جمال الحقيقة الإلهية، وتدل عليها. ولقد حفل تراث الصوفية المسلمين بصور عديدة من الحب الإلهى تدور فى معظمها حول هذا الجمال المثالى المطلق الذى هو الغاية من كل حسى محدود، وجزئى يبدو فى موجودات الطبيعة المحسوسة (الظاهرة).

وقد عبر عن ذلك ابن الفارض بقوله:

وصرح باطلاق الجمال ولا تقل
بتقييده ميلا لزخرف زينة
لكل مليح حسنه من جمالها
معار له بل حسن كل مليحة
بها قيس لبنى هام بها كل عاشق
كبحنون ليلى أو كثير عزه (١)

ويمكن أن نفهم من هذه الأيات المعنى انقصود بالجمال المطلق، فى مقابل الجمال المقيد. يتعلق النوع الأول بالحب والإلهام عند الصوفية. فى حين يمثل الأخير جمال الأشياء الظاهر، والموزع بين الجزئيات المادية. مما سبق يتضح لنا كيف تطورت نظرية الجمال، وكيف تأثرت بالاطار

(١) محمد مصطفى حلمى: الحب الإلهى فى التصوف الإسلامى، المكتبة الثقافية ١٩٦٠ ص ٥٣.

العام للفكر الفلسفي عبر عصوره الطويلة ، وكيف ظهرت النظريات الجمالية تحمل طابع كل فلسفة من الفلسفات ، فمنها من استمدت الاحساس بالجمال من العقل ، كما فعل أفلاطون ومن بعده أرسطو ، ومنها من حاول الوصول إليه بالعاطفة والذوق كما كان الحال بالنسبة للصوفية . وفي كلتا الحالتين كان كل اتجاه ميتافيزيقي يفترض للجمال مالم خاص ويتصور له كيان مستقل عن الذات الانسانية العارفة . وهذا بالفعل ما كانت عليه حال الفكر في بحثها للجماليات والفنون خلال العصور القديمة والوسطى .

أما في العصور الحديثة فقد تغيرت النظرة إلى مفهوم الجمال ، خاصة بعد أن تقدمت العلوم واتسع مجال البحث العلمي والتجريبي وحاولت الفلسفة أن تحل مشكلاتها فاستعانت بالمناهج العلمية التي أولتها اهتمام خاص وتصورتها قادرة على حل مشاكلها ، ونادت بضرورة قياس علوم انسانيه تبحث في القضايا المتعلقة بالانسان ، على غرار ما يحدث تماما في العلوم التجريبية التي تبحث في الظواهر الطبيعية .

ولقد كان نصيب فلسفة الجمال الدخول في دائرة البحث التجريبي مما كان يمثل خطرا على وجودها باعتبارها قيمة مطلقة عليا ، كما كان يعني تلاشي معنى الجمال بالذات وهكذا كان دخول فلسفة الجمال دائرة العلم وتسميتها بالاستطبيقا يعني إستبعاد البحث العقلي ، أو الجدلي ، والعودة إلى مفهوم الذات النسبي في محاولة البحث التجريبي في شروط الاحساس بالجمال .

إن تحول « فلسفة الجمال » إلى الاستطبيقا بمعناها الأخير كان ايذانا بتحويل مفهوم الجمال الميتافيزيقي الكلي إلى مفهوم جزئي تجريبي ، فتغيرت الأحكام الجمالية القديمة واستحدثت أحكاما جمالية تجريبية ، تقوم على أن

حكم الانسان على شئ ما بالجمال . لا يعنى وجود حقيقة مستقلة ، بعيدة أو متعالية عن وجوده ، وعن الأشياء الطبيعية ، يطلق عليها لفظ الجمال المطلق الثابت الأزلى الخالد ، ومن ثم أصبح هذا النوع الأخير من الجمال محض خيال ، أو جدل ميتافيزيقي لا ينتهى إلى نتيجة حاسمة ، لأن الفلاسفة المحدثين كانوا قد انتهوا إلى أن الجمال ليس سوى الصفة التي يخلعها الانسان على الموجودات التي يحكم عليها بالجمال . وهذا يعنى نسبية القيم المطلقة . ما دامت تنبع من الانسان أساسا ، وتعلق بأحكامه الذاتية الخاصة ، ومن ثم فقد أصبحت قيم نسبية وليست موضوعية ، أى جزئية وليست كلية ، وهي شخصية أو ذاتية ، لأنها تتعلق بحالات وانفعالات لا وجود لها خارج الذات التي تدركها .

وقد ذهب بعض المفكرين الغربيين إلى القول بالنظرية الانفعالية فعرفوا الجمال بأنه الصفة التي ينسبها الانسان إلى الأشياء التي تثير فيه - حين يدركها - انفعالا مريحا وقد عبر عن هذا المعنى ريتشاردز فى مؤلفه « مبادئ النقد الأدبي » (١) .

فانفعالات الانسان ومشاعره ، هي مصدر استمتاعه بالفن لأن مجامع القصيدة ما ، أو قراءته لقصة ما تتوافق مع مشاعره وعواطفه ، إنما تعد بمثابة المصدر الأول فى نجاح الفن ، وفى شعور المتذوق بالراحة والهدوء يقول ريتشاردز فى التعبير عن ذلك :

(١) ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي . ترجمة . القاهرة ١٩٦٢

« إن المصدر الحقيقي في اعتقادنا بحقيقة شيء ما عقب قراءتنا القصيدة من القصائد هو هذا الاحساس الذي يعقب عمالية التكيف ، وتنسيق الدوافع وتحريها ، وما تشعر به من شعور بالراحة والهدوء والنشاط الحر المطلق والاحساس بالقبول . وهذا الاحساس هو الذي يدفع الناس إلى تسمية هذه الحالة حالة اعتقاد أو تصديق فيقول بعضهم مثلا أن هذه القصيدة أو تلك تجعلنا نعتقد في وحدة الوجود ، أو خلود الروح ... وهكذا فاحساسنا بأن معنى الأشياء لنا في الشعر لا يعني أننا نعمل بالفعل إلى معرفته عن طريق الشعر ولكنه مجرد شعور لا أكثر يصاحب توفيقنا في التكيف مع الحياة ، (١) . ويشير هذا النص لريتشاردز إلى أثر تدخل الانفعالات والمزاج الشخصي في عملية التدنق الجمالي لقصيدة ما .

وهكذا يظهر لنا تناقض واضح بين مفهوم الفلسفة القديم للجمال ، ومفهومها الحديث . فالأول كان يعني أن الجمال قيمة مطلقة عليا متسامية ، توجد باعتبارها حقيقة موضوعية لها وجودها في الخارج . أما المفهوم الثاني فإنه يهبط بقيمة الجمال المطلقة ويخلع عنها حقيقتها الموضوعية ، ويرجعها إلى الذات الانسانية المشخصة ، ويجعل الاحكام الجمالية نسبية تتوقف على الحالات الفردية .

ولما كان معنى الجمال المطلق ليس هو الهدف النهائي في تكوين الاحكام الجمالية ، وكذلك ما تنطوى عليه نفس الانسان من عواطف واتصالات ، فقد اتجه أغلب المعكرين الاستطقيين إلى ضرورة افتراض أبعاد أخرى جديدة تدخل في تحديد الجمال ، بالاضافة إلى ثنائية الذات المتدوقة ، والموضوع

(١) نفس المرجع ص ٣١١ .

الجمالى فانفعال الفرد لرؤية الشئ الجميل لا يكفى وحده لأن يكون مقياس على جماله . كما أن الاختصار على النظر إلى الموضوع وتحديد جماله من مدهم بالنظر إلى مثال معقول آخر ، أو الاحساس به من خلال فكرة مطلقة ، لا تكفى لاصدار حكم جمالى مدروس أو متكامل ومن ثم فانه لكى تستقيم أحكامنا الجمالية ، وتقوم بدورها فى إبراز الجوانب الجمالية ينبغى توافر ثلاثة أمور هامة هي :

١ - الصفات الجمالية التى تحدد وجود الجمال فى موضوع ما .

٢ - الذات المدركة (التأمل - المتذوق) .

٣ - المعايير والقيم الاجتماعية التى يفرضها المجتمع على الانسان .

فتكون النتيجة أن يصبح الحكم الجمالى هو ثمرة طبيعية لذوق وفن واتجاه مجتمع ما ، فالفرد يستوعب الجمال ويحس به ، من خلال معايير الاجتماعية . وهنا يندرج « علم الجمال » ضمن فأسفة القيم من حيث أنه لا يقف عند حد البحث الميعافى فى العورى فى حقيقة وجود الجمال كوضوع ، أو البحث السيكولوجى فى الاحساس والاتصال الانسانى بالجمال لكنه يسارع بالدخول فى بحث القيم والمعايير التى ياتزم بها الانسان فى مجتمع ما فيصبح الفن وليد المجتمع ، خاضعاً بالضرورة للتنظيم الاجتماعى^(١) ، ومن ثم يخضع النشاط الفنى فى المجتمع لمجموعة من العناصر الجمالية أو الشروط غير الجمالية .

وهكذا تختلف الاراء وتعدد حول مفهوم الجمال فيرجعه البعض إلى

١ - Lalo; Ch : L' Art et La vie Sociale Paris, Doit 1921. p.72.

قيم الفرد الاصلية باعتباره تجربة فردية خاصة لا يعبر إلا عنها. وبراء البعض الآخر تعبير عن روح وشعور الجماعة ، كما يذهب إلى ذلك إميل دور كيم وليفى برون (١) اللذان أكدوا على الطابع الاجتماعي المميز للظواهر الفنية ، وغالبا في طمس دور الأصالة الفردية في مجال الابداع الفني .
وجدير بالذكر أن مجال علم الجمال قد إتسع ليشمل فلسفة القيم فليس مستغربا أن نبحث في مسألة « القبح » ونحن ندرس الجاليات . فما هو معنى القبح في نظر الفنان ؟

إن معناه إذا أراد الفنان أن يضمته لهدف ما في نفسه لكي يزيد من قيمته الفنية والجالية ، فإنه يدخل في هذه الحالة ضمن علم الجمال ، ويكون له قيمته ، لأنه إنما يوجد لكي يحقق شروط فنية معينة ، يتطلبها العمل الفني لكي ينجح ، ومن ثم يتحول معنى القبح إلى قيمة ايجابية شأنها شأن الجمال سواء بسواء . فإذا رسم الفنان لوحة لشخص دميم أو قبيح المنظر ، أو لمنزل قبيح متهدم مهجور ، أو لمنظر وجه امرأة عجوز ديمية إلى أبعد حد . فأن هذا القبح الذي يبدو في اللوحة هو قبح مقصود به إثارة مشاعر المتذوق ووجدانه ، وهو قبح رسمه الفنان بفرض الفن ذاته ، فهو يدخل في مجال الفن الجميل ويمكن في هذه الحالة أن يحكم على عمله بأنه « عمل جميل » ، أما إذا كان المقصود به قصور ظاهر أو خفي في العمل الفني يحول دون تحقيق شروط فنية معينة ، أو نقص معيار من معايير الجمال فهو لا يسمى - في هذه الحالة - قيمة يسعى الفن إليها ، أو يحاول الفنان تلخيصها من حيث أنه انتقاص لقيم الفن ، وهبوط بمستوى العمل الفني .

(١) الدكتور محمد علي أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ،

دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٤ ص ١٩٦ .

وتجدر الإشارة إلى أن موضوعات الساعة في الفن الحديث منذ أن بدأت الثورة على قواعد وتقائيد علم جمال القيم الكلاسيكي قد تمتثلت في تذوق القبح الذي غلب على كل لون من ألوان الفنون في الأدب وفي التصوير والنحت حتى أصبح وصف النقص في الجسم والروح ، وتصوير جوانب التشويه سمة من سمات الفن الحديث .

وينبغي أن نشير إلى أن الجميل هو موضوع دراسة علم الجمال ، لكن ليس موضوع علم الجمال جميلاً على الدوام ، رغم أن الفنان يستطيع بمقدرته وإبداعه تحقيق الجمال الفني .

وهكذا فنحن لا نستطيع أن نجد في الجمال قبح في حين يحدث العكس، أي أننا يمكن أن نجد في القبح حملاً .

إن نظرة البحث عن الجمال في القبح نظرة حديثة ومعاصرة في مجال الجمال والفن ، وهي تذهب عكس ما ذهب إليه قدماء اليونان الذين تمثلوا للجمال آلهة وصنموا لها تماثيل تمثل المثل الأعلى ، والقيمة المطلقة للجمال المعقول الذي يتحدد بنسب ، ومقادير وعلاقات معينة . ولقد اختلفت هذه النظرة في الوقت الحاضر فأصبح الجمال يتواجد في القبح . والشذوذ ، وفي الضعف والنقص والتشويه ؛ وآية ذلك أن الكثير من الأعمال السينمائية كقصص الزلازل ، والعلبور والفك المفترس قد حازت على جوائز فنية وتقديرية رغم أن موضوعاتها تثير الفزع والرعب في قلوب المشاهدين . وقد يتصور البعض ، أنها أعمال فنية مرعبة أو قبيحة بيد أنها تتطوى على بعد فني عميق ، ولمسة جمالية حين تجذب انتباه المشاهدين وتستثير إنفعالاتهم وعواطفهم .

وتذهب بعض الآراء إلى أن تصوير القبيح لا تنأتى من قدرة الفنان على تقليده ، أو إبرازه كما هو ، بل تتمثل فى إبراز مشاعر معينة أو احساسات خاصة بالفنان الملمهم ، فالمنظر القبيح الذى يرسمه الفنان هو القبيح فى رؤيته وليس فى ذاته ، وكذلك من وجهة نظر الفنان ، لا باعتباره موضوع قبيح مستقل وهذا يجعل تقدير الفنان عند إبرازه القبح بصورة جميلة ومتقنة يمتاز عن تقديره عند إبراز الجميل جميلا لأن خلق القبيح فى صورة جمالية دقيقة يتطلب جهدا فنيا كبيرا (١) .

وهكذا استطاع بعض الفنانين المحدثين أن يستلهموا القبيح فى فنهم ، وذهبوا يعبرون عن قيم إستطيقية جديدة تظهر فى صور تخلو تماما من التناسب والأنتلاف ، ومن الأكمال والانتزان وأصبحت الصورة التشكيلية تعبر عن رسم طفولة أو محاولة بدائى وتعبدى الموقف مجال الفن التشكيلي لينسحب على ميدان الأدب فيظهر فى مضامين القصص التى ذهبت تصور كل ألوان الإنحراف والضياع الانسانى ، فبدأ الادب الحديث يفقد طابعه القديم الذى كان يتسم بإبراز جوانب البطولة والشجاعة والجمال .

بهذه الكيفية اكتسبت قيم الفن والجمال قيمتها الاستطيقية ، وسارت جنبا إلى جنب تعبر عن جمالياتها فى عيون متذوقها .

وبعد أن عرضنا لهذا المدخل الذى لاغنى عنه فى عرض النشأة التاريخية لعلم الجمال . نبدأ فى عرضنا التاريخي لنشأة فاسفة الجمال منذ

(1) Gaultier ; P : Le Sens De L'Art

Paris, 1908 P. 125.

اليونان متدرجين إلى العصور الوسطى فالعصر الحديث مبينين خصائصه ،
ومعانيه ، وقيمه وأحكامه في كل عصر من العصور ، وكذلك السمات المميزة
لكل مرحلة من هذه المراحل .

١ - العصر اليوناني :

كان اليونان القدماء من أوائل الشعوب التي أحست بالجمال وعبدته ،
وصنعت له تماثيل ، غاية في القيمة والقداسة ، كما كان الفن من بين مظاهر
الحياة الرئيسية عندهم ، ووسيلة من وسائل التعبير الديني مما يؤيد أهميته في
حياتهم الروحية .

ولم يكن أفلاطون ممثلاً للبداية الحقيقية لنشأة الفكر الجمالي - وإن كان
يؤرخ له بظهور النظرية المنظمة والمتكاملة في الجمال - فقد سبقه إلى الاهتمام
بالجمال قدامى اليونان الذين أقبلوا على ربّات الفنون يعبدونها ، ويتقربون
منها مقدمين لها القرابين مما يدل على مدى حرص اليوناني على مظاهر
الجمال في حياته الفنية من جهة ، والطبيعية من جهة أخرى مما يشير إلى كلفه
الشديد بمظاهر الفن والجمال منذ أقدم عصوره .

وسوف نتتبع المراحل التاريخية ، والتطورات الفكرية لفلسفة الجمال
وخاصة عند أساطينهم الثلاث سقراط وأفلاطون ، وأرسطو .

أ - سقراط :

بعد سقراط من أوائل فلاسفة اليونان الذين اهتموا بمشكلة الجمال فقد
كان له رأيه الخاص في هذه المشكلة على ما تطلعنا على ذلك محاورات

« المذكرات » و « المأدية » وإلى أى حد كان سقراط يعلم الفنانين فى عصره أمثال براسيوس المصور، وكليتون المثال الطريقة المثلى لتمثل جوانب الروعة فى التمثيل ، ونواحي الجمال حين ينقلان بالإيماءات المحسوسة جمال النفس الحقيقى ، فقد كانت الفضيلة هى هدف سقراط من فأسفته ، لهذا كان شعاره « أعرف نفسك بنفسك » ، ومن ثم فقد نادى بأهمية النفس وأكد على فكرة خلودها ، وأهاب بالفنانين والمثاليين أن يبرزوا جمالها وكمالها الخفى تحت هيكل الجسد .

وقد تأثر أفلاطون - بسقراط ، ودحض من شأن الجسد معبراً عن ذلك فى وصفه للبدن بالقبر فى محاوره فيدون (١) .

وإذا كان أفلاطون قد صلب إهتمامه على الجمال الحق ، أى جمال النفس ، وقلل بنفس القدر من شأن الجسد فإن هذه المحاولات لاتعد أن تكون شذرات أو ارهاصات فكرية استمدتها من أستاذه سقراط الذى أفاض فى عرض فكرة الجمال فى محاوره فيدون ، وسوف نلاحظ مبلغ تأثير أفلاطون بسقراط إذا تتبعنا ما أشار إليه أفلاطون عن الجمال فى قوله : من أنه فى أصل كل جمال لا بد من وجود « جمال أزلى » ، وأن حضوره هو الذى يجعل الأشياء جميلة كما نطلق عليها ذلك .

ويقال أن سلم الجمال عند اليونان قد بدأ بدايته الحقيقية يوم تمكن

(١) محاوره من محاورات أفلاطون التى كتبها فى مرحلة الكهولة وفيها يبرهن على خلود النفس بمناسبة موت سقراط .

سقراط من الاجابة على أسئلة هيباس في محاوره « هيباس الأكبر » بقوله :
 « إن الجمال ليس صفة تخص مائة أو ألف شيء ، إذ أن الناس ، والحياد
 والملابس ، والعذراء . والقيثارة وغيرها من أشياء تبدو جميلة غير أنه يوجد
 فوق كل هذه الأشياء الجمال نفسه » .

ويرى سقراط أن العلم ليس هو الفلك أو الهندسة أو الحساب ، بل هو
 شيء أكثر وأعمى من كل هذه المعارف الجزئية المحدودة ، وكذلك الحال
 بالنسبة للجمال فهو لا يرجع إلى أى موضوع بسيط جزئى ، ولا يرجع إلى
 موجودات كثيرة حولنا - وهذا القول يضع أيدينا على أصل النظرية
 الأفلاطونية، ويمثل الأساس الأول لكل علم جمال منذ اليونان ، أى منذ وضع
 أفلاطون نظريته المثالية في الجمال .

وسوف نتبع فيما سياتى أبهول هذه النظرية .

ب - أفلاطون :

عرفت فكرة الجمال بالذات ، أو مثال الجمال بالذات منذ أن عرف
 أفلاطون فهو أول من تكلم عنها ، وأول من وضع نظرية في عم الجمال عند
 اليونان . وما الجمال بالذات إلا المثال الذى وضعه للجمال ، والذى يقلده
 الصانع حين يخلق موجوداته في العالم الأرضى المحسوس .

وقد أطلعنا دراسة ميتافيزيقا أفلاطون على أنه ، أكتشف الجمال الكلى ،
 أو مثال الجمال عندما قام بتأمل الجمال الموزع على الموجودات الحسية
 والأفراد ، ثم أخذ يعلو - بعد ذلك - تدريجيا من موضوع هذا الجمال الجزئى
 المحدود المحسوس حتى بلغ العلة الأولى ، أو الأصل المتسامى له في « مثال

الجمال بالذات » والذي يشارك فيه الجمال المحسوس . ثم ربط بينه وبين القيم المطلقة الحق والخير .

(١) الجمال موضوع محاورات أفلاطون :

عنى أفلاطون بابرار فكرته عن الجمال من خلال كلماته الخالدة في محاوراته العديدة فهو يعرض لموضوع الجمال في محاورتيه « أيون » و « هيبياس الأكبر » مشيراً إليه تفصيلاً ثم يزوج بالحب في « المأدبة » التي تقدم لنا موضوع الجمال عن طريق الحب فالصعود الجدلي إلى مثال الجمال يجعلنا نتبع نحو الحب الأفلاطوني الذي يتضمن الجمال المثالي ، بل يكون هو مصدره الوحيد ، ثم تأتي محاورتنا « فيدون » و « فيدروس » وتدعم من تجربة « المأدبة » . ويعرض أفلاطون لفكرة الجمال والحب بصورة رائعة في المأدبة ، فهو يرى أن ضرورة معرفة الجميل على الأرض تستلزم تتبع المراحل التالية وهي :

١ - محاولة تفرغ ذهن وتطهيره من كل ما ينطوي عليه من نقص أو خطأ .

٢ - محاولة التخلص من جميع الأخطاء السابقة ، والعودة إلى مكاشفة الذات بأخطائها حتى تشعر بالصفاء .

٣ - محاولة الوصول إلى مرحلة « الاقتناع » وتعني إزالة أية عوائق تقف حجر عثرة في الوصول إلى المعرفة الحقيقية .

وتحكي محادثة المأدبة أن جماعة من المدعوين يجتمعون في مناسبة

لامتداح الحب عن طريق الشعر ، وكان سقراط واحداً منهم وآخر من يتحدث بينهم ويحكى الفلاسوف قصة كاهنة تدعى ديوتيا كان قد تعلم منها أشياء كثيرة وغريبة عن الحب هي :

أولاً - أن الحب أمر غاية في التناقض لأنه يتكون من الرغبة فيما ليس لدى الانسان ، وميله إلى غير ما هو عليه

ثانياً : أن الحب الخائب الصائم مملوء بالأمل ، ومن رماده يولد الحب المتحضر من حديد .

ثالثاً : أن المكر والحكمة من صفات الحب لأنه من أبناء فوروس أى الوفرة أو (الوسيلة النافعة) وهو فقير فيما يملك من حقائق راغباً في اكمال طبيعته وإتمام صورته كما أنه قادر على التناهي بأنفسنا لكي يجعلنا نبلغ كل ما هو خالد والهي .

وللجمال المثالي صلة بالروح ، بيد أن الجذب الروحي الموصول إليه ليس بالأمر البسيط فلا بد أن يوجد بين الطرفين - شخص المحب ، وموضوع الحب بين التعلق بالشخصي ، والتطلع نحو الأمر الكلي - طرف ثالث يتجاوز الطرفين السابقين .

٢ - مراحل بلوغ الجمال المطلق :

يتطلب بلوغ الجمال المطلق عدداً من المراحل يتم خلالها إعداد وتجهيز النفس وتهيتها حتى يتسنى لها التوجه إلى طريق الخير والحب المثالي ، وتم هذه المراحل على النحو التالي :

١ - يتجه الانسان إلى حب جسم جميل .

٢ - يستأهم حب هذا الجسم إلى حد يجعله يميل إلى جميع الاجسام الجميلة فيحبها .

٣ - سرعان ما يشعر المحب بمقدار تفاهة محبة الصور المحسوسة الجزئية ، ويحس في هذه الحالة بالانجذاب إلى نفس من يحب .

٤ - يحس المحب بتفاهة الشعور بالحب لمادة جسمانية ، وعندئذ يشعر بوجود تخطى هذه المرحلة ، والتسامى فوق مستوى الصور المحسوسة ، ولا يهتم إلا بجمال الشواغل النفسانية ، أى الجمال الذى يبدو عليه السلوك الانسانى .

٥ - يصل المحب بعد مرحلة الوصول إلى جمال السلوك ، الانسانى إلى الترقى من حالة محبة القواعد الأخلاقية الجزئية إلى محبة الأخلاق المطلقة .

٦ - يشعر المحب بالفارق الكبير الذى يفصل بين الأخلاق والمعرفة ، فيذهب للبحث من معارف أخرى ويحاول البحث عما تشتمل عليه من جمال .

٧ - يصل المحب بعد ذلك إلى مرحلة الجبال المطلق ، والكلى وهو الذى يتجلى في شمول المعرفة ، وفي العلم ذاته .

وفي هذه المرحلة يتحلل المحب من الجسد ويخرج عن ذاته الفردية أى (يتطهر) ، ومع ما تنطوى عليه هذه المرحلة الأخيرة من مشقة وجهد إلا أن المحب يكون عاجز عن إدراك كل أسرار العلم ، والوصول لحقائقه الكاملة. لأن كل المراحل السابقة ما هى إلا تمهيد يدفع الانسان إلى استكشاف الأسرار ، ثم تحدث مرحلة الوصول النهائى كثمرة لكشف أو حدس ،

- ٤٠ -

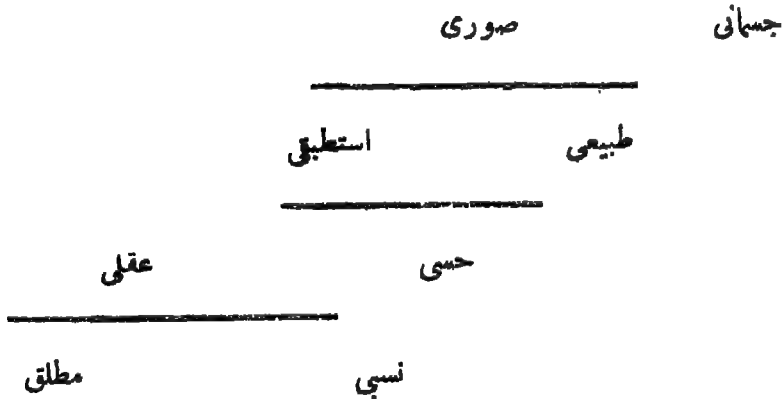
ويتجلى للمحب سر الجمال والحب في الحصول على رؤية الجميل المطلق ، أى
الجميل في ذاته وبذاته (الجميل الكلى) شامل المتسامى .

وهكذا يستطيع الانسان بلوغ نموذج التماذج ، ومثال المثل فن الجميل
بالذات يستمد كل جميل جماله .

وهكذا يستطيع الفنان الفقير بإمكانياته أن يستلهم حقائقه في لحظة
الكشف ، والحدس عندما يصل روحيا إلى الاحساس بالجمال المطلق .

ويتم الصعود إلى مثال الجمال عن طريق هذه القسمة الثنائية التالية :

- الحب أو الجميل -



وفي ضوء ما سبق يتضح لنا وجود أربع مراحل في طريق الحب هى :

١ - حب الصهور المحسوسة .

٢ - حب النفوس .

٣ - تحصيل العلم .

٤ - بلوغ المثال .

وعلى هذا النحو يصل الإنسان إلى مستوى الجمال المطلق عند أفلاطون الذى يتصور أن موضوع الحب هو الجمال بالذات ، وأن هذا الحب يتجه إلى الجمال (الجمال بالذات : الذى ينطبق على الخير بالذات (شمس العالم المعقول على ما يذهب أفلاطون فى جمهوريته ^(١)) التى تشير فيها إلى فكرة الجمال بالذات ، وكيف تشارك الأشياء الجميلة المحسوسة ، أو الجزئية فيه ، وهو ما يستلهمه الفنان ، فقد ذكر أفلاطون أن الإلهام هو المصدر الأول للفن .

وجدير بالذكر أن اليونانى القديم قد اتجه إلى احترام الفنون وقدها . فعبد « ربات الفنون » التى تذهب الأسطورة إلى أنهن كن تسع بنات ، تختص كل ربة منهن بالنظر فى فن معين على مثال ربة الشعر ، ورببة الخطابة ، ورببة الكوميديا ، ورببة الدراما وغيرهن ^(٢) .

يقول الاستاذ الدكتور محمد على أبو ريان : « وكانت مدرسة أفلاطون تحتفل بعيد هذه الربات ^(٣) كل عام ويقوم تلاميذ المدرسة فى الأكاديمية

(١) أفلاطون : الجمهورية - ت فؤاد زكريا - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٦٨ ص ١١٩

(٢) محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٥ ص .

(٣) كانت ربات الفنون هن بنات الإله زيوس ، عرفن بربات الميثولوجيا التسع ، وكانت مهمتهن رعاية الفنون وهن : ربات الكوميديا ، والتاريخ ، =

بطقوس شبه دينية موجهة إلى الرباط « (١) .

وفي ضوء ما سبق يتبين لنا وجود أربعة أشكال للجمال الجسباني، فالأخلاقي
فالعقل فالملطق .

وحق يتسنى لنا فهم هذا السلم الرمزي ، فانه تجسّد الاشارة إلى أسطورة
فايدروس (٢) الرائعة التي تحكي محاولة النفوس الصعود إلى أعلى درجة
ممكنة في مشاركتها الجميل المطلق ، وتشبه هذه النفوس عربة ذات أجنحة ،
يجرها جوادان هما الغضب والشهوة ، لكل منها سائق هو العقل ، لكنها
يتنازعان في إنقطاع عنيف ، أما العقل الخالض فيتوق للصعود إلى أعلى
المراتب الممكنة للمعرفة المثالية ، وأما الجوادان الجامحان فيتشوق كل منها
للبقاء في موطنه على الأرض ، ومن ثم فان الارتقاء إلى الجمال بالذات هو
طريق صعب وعسير . والذين قدر لهم أن يكونوا فلاسفة ، هم وخدمهم الذين
يشاركون في الحقيقة المعقولة في هذه الحياة الأولى ، أما الآخرون فلا
يصرون شيئاً ، أو لا يكادون يصرون . ومن المعروف أنه بعد انتهاء هذه
الحياة الدنيا فان المعرفة ستم للفلاسفة وغيرهم من الناس عن طريق التذكر

== والمأساة ، والرثاء ، والبيان وكذلك ربات الموسيقى ، والرقص ، والشعر
والغناء ، والفلك .

(١) نفس المرجع ص ٩ .

(٢) ارجع في دراسة هذه المحاورة إلى الدكتور أميرة حامي مطر في
« أفلاطون - فايدروس أو عن الجمال » - دار المعارف بمصر وخاصة
الصفحات من ٢٥ إلى ٣٥ .

أى سيجاولون تذكر تجربة حياتهم السابقة حتى يظفروا من هذه الطريقة بمعرفة مثال الجمال المعقول .

ويمكننا أن نصور عالم المثل بطريقة أكثر وضوحا عن طريق التصوير الهرمى فى قاعدة الهرم توجد الأشياء المحسوسة فى مظهرها الخارجى ، ثم تعلوها المعرفة العقلية المتصلة بالأفكار المادية ، ثم الأفعال وأنواع السلوك والأحداث والحركات ، بما لها من سمو عن الجسم ، ثم يأتى بعد ذلك النفوس الحقة ، تتلوها ذوات الأجسام ، ثم ذوات النفوس ذاتها التى تلى الأفعال ، ثم تعلو هذه الذوات المعارف الخالصة النظرية العقلية ، المجردة عن كل مضمون أخلاقى ، وأخيرا ترتبع الصور تتوجها المثل الرئيسية التى يسميها المحدثون بالقيم . وعلى هذا النحو نحصل على المثل الثلاثة الجمال فى ذاته ، ومثال الخير ، ومثال الحق التى تكتمل به جميع المعارف السابقة .

وهذا هو الشكل الهرمى الذى يبدو عليه عالم المثل أساس الفعكر الأفلاطونى .

الخـير

الحق الجمال

المثل السكلية

المثل الجزئية - الثانوية

ذوات الحقائق المحسوسة

النفوس - قواعد السلوك - الأجسام الأولى

(١) أفلاطون ، فايدروس أ . د. أميرة حلمى مطر ص ٨ ، ١٨ .

٣ - الجميل في ذاته :

وإذا تحدثنا عن الجمال ، أو الجميل فيجدر بنا الإشارة إلى قول سقراط في فايدروس : « الجميل يصير جميلا بالجمال » فماذا كان يقصد سقراط من ذلك ؟

هل ما كان يقصده سقراط هنا هو المثال المطلق ، بحيث لا يمكن أن يسبقه مثال آخر ، أو يأتي بعده أو بمعنى أنه لا توجد فكرة سابقة عليه في الوجود تكون أساسا له ؟

الواقع أن الجمال المطلق يتحد بالخير المطلق ، لا نأنا لا نستطيع الاحساس بالجمال بدون أن نكون قد حققنا خيرا كثيرا ، وقد ورد نص في فيدون يفيد في معرفة الجمال المطلق بقول فيه أفلاطون : « أنه لو وجد جميل آخر غير الجميل في ذاته ، فانه لن يتصف بالجمال إلا بتشاركه في هذا الجمال أما أنا فلست أدرك هذه الأسباب العملية ، ولا أستطيع معرفتها فاذا فسر لي شخص سر الجمال الرائع في شيء ما بارجاعه إلى لونه الزاهي ، أو لأي شيء آخر من هذا القبيل . . . فلن أستجيب لمناقشته لأنها تربكني ، وأنه لمن السهل البسيط أن أدرك أن السبب في جمال شيء ما هو ، وجود المشاركة بينه ، وبين ذلك الجمال ثم يضيف سقراط قائلا : « إن الجمال يصير جميلا بالجمال » . (١)

(١) أفلاطون : فيدون د عباس الشرييني ومراجعة الدكتور على سامي النشار (الأصول الافلاطونية) الجزء الأول ص ١٧٨ .

فإذا سلمنا بأن الجمال النهائي يتحد بالخير النهائي ، لأنه من المستحيل حين نبصر الجمال ألا نبليغ ما هو خير - فأننا نسأل هنا وما هي إذن تلك الفكرة المحسوسة التي يمكن تصورها عن هذا الجمال في ذاته ؟

إننا يمكن أن نتخيل نموذجاً للجمال الكامل على وجه الدقة في أروع لوحات الفنانين وفي تماثيل المثاليين ، ولكن من ذا الذي يعرف ، أو يتصور أن الجمال في ذاته في تصور الأله ، فمثال الجمال أو « الجميل » يندرج تماماً بهذه الصورة الالهية .

٤ - الحب الأفلاطوني (التالي ١) :

هو نوع خالد من الحب ، أو من الجذب الالهي ، حيث ينجذب فيه المحب إلى موضوع حبه ، بدون أن يكون هناك غرض أو هدف إلا أن يكون هدفاً سامياً هو الحب لذات الحب ، « إن الحب في هذه الحالة هو حالة ينجذب فيها الانسان ، فان من تقدم في أسرار الحب حتي وصل إلى النقطة التي وقفنا عندها ، وانتهى إلى آخر مرتبة من مراتب الأسرار فسيرى فجأة أمام بصره جمالاً عجيباً . فذلك الجمال يسقراط هو آخر أنواع الجمال السابقة ، جمال خالد غير حادث ، ولا فان ، خال من الذبول والزيادة على حد سواء . . . ويشارك فيه كل أنواع الجمال الأخرى مشاركة لا تؤثر فيه سواء بالصغر أو الكبر ، أو بأي تغيير طفيف آخر . « أي يعزى سقراط لتعلم أنه لا يوجد شيء يضاف على هذه الحياة أي قيمة قدر منظر الجمال الخالد » هكذا تقول ديوتما لسقراط .

ويظهر من خلال هذا النص أن ديوتما تعرض في المأدبة لصورة خالدة من صور الحب .

وهكذا فالإنسان يعيش حياته في سعي دائم من أجل الاتحاد بهم. هذا الجمال غير المتجسد ، أى غير المادى الذى يشعر معه بالانسلاخ عن عالم المادة ، وبأنه يتسامى إلى عالم الخلود ، ويتطهر من أدنان جسده التى هى المصدر الأزل للشر والذيلة .^(١)

وعلى هذا النحو السابق يعرض أفلاطون فى مذهبه فى الجمال ثلاثة أمور هم : المثل والحب ، والمحاكاة .

فالجمال فى أصله مثال أى من يخرج من حوزة هذا العالم الدنيوى المرنى المحسوس ، ونحن لن نجد الجمال أبدا فى الأشياء المحسوسة المشاهدة فى الوجود . فهو أمر مطلق ينبغى على الفيلسوف البحث عنه خارج هذا العالم ، لأنه جمال كلى معقول لا يشوبه قبح ، أنه « الجمال بالذات » أو « مثال الجمال » .

والجمال المثالى غاية يسعى لها الفيلسوف الباحث عن الحقيقة ، ويذهب أفلاطون ، إلى أننا يمكن أن نصادفه فى حقيقة الواقع ، فنعجب به ونحبه بيد أن هذه الخبرة الحسية ليست فى الواقع إلا معرفة تقريبية ، لأنها تقترب من الحقيقة لكنها لا تعرفنا بها . وهنا فيجب على الفيلسوف أن يتدرج فى سلم المعرفة حتى يصل إلى المعرفة المثالية ويصعد حتى يبلغ المثال^(٢) ، وعندئذ يكون الحب هو وسيلة الفيلسوف فى هذا الصعود ، ذلك الحب الذى ذكره

(١) أفلاطون : الجمهورية : ٦٠٤ .

(٢) الجمهورية : الكتاب السادس ض ١٦٨ .

أفلاطون في محاوراته ، كما صور سقراط أستاذه في صورة الحب المثالي الذي يتسامى بحبه المثالي ، فيعشق الروح وينادى بالفضلية .

ويحكى أفلاطون في « المأدبة » على لسان سقراط الذي يروى حديث ديوتيا كاهنة الإله أبوللو فيصف الحب بأنه ليس حكيمًا ولا جاهلاً ، أنه كائن وسط بين الفريقين يتصف بحب الحكمة ، ومن ثم فإنه يكون في شوق دائم إلى استكمال ما به من نقص وهو في تطلع مستمر إلى تحقيق الكمال . وما أن يمتلك قلب الفيلسوف هذا الحب الخالص حتى يصبح في قلق دائم من أجل المعرفة ، وفي شوق مستمر للاتصال بالعالم المثالي . عالم قيم الحق والخير والجمال .

أما الحب فإن غايته الجمال لأنه لا يمكن أن يتطلع إلى القبح ، وهو يهدف إلى الانتاج أى انتاج أشياء جميلة . وهذا يشير إلى نظرية أفلاطون في مسألة الخلق الفني أو المحاكاة التي ترمى إلى محاولة الفيلسوف تمثل هذا الحب الذي يحصل به ، ويعشقه إلى حد الفيض الذي يبالغ به مرحلة الانتاج ، والخلق الجديد عن طريق المحاكاة . وهذه هي المحاكاة المثالية للفن ، أو الحقيقة الصادقة ، أو المحاكاة التي لا تستند إلى المعرفة بحقيقة الوجودات فهي تعد من قبيل النضليل والخداع ، ولهذا فقد أتهم أفلاطون مصوري عصره بالاختفاق في توخي الصورة المثالية للفن ، عندما اتجهوا إلى تصوير الواقع الحسي الجزئي ، وهو ما يمثل الصور والأشباح لا المثل والحقائق .

وقد بلغ إيمان أفلاطون بقيمة المثالية في الفن حد تصوره بأن شرط

توفر الجمال في العمل الفني هو رؤية الفنان للحقيقة وحبها . فهي ركيزة العمل الفني ، وما يتوافر فيه من صدق .

٥ - أفلاطون والفن الجميل :

لقد ساعدت طبيعة بلاد اليونان على إثراء الخيال الأفلاطوني ، فقد تكلم سقراط بإسان أفلاطون في محاورة فايدروس ووصف المكان الذي تقع فيه الأكاديمية وصفا رائعا فهي قريبة من جدول رقراق ، يكسو أرضها العشب الأخضر الجميل ، وتحركه نسمة خفيفة من الهواء ، وشجر وارف الظلال^(١) . بهذا الوصف البلاغي يصور لنا سقراط مكان أكاديمية أفلاطون ، ومن ثم فلم يكن من المستغرب أن تولى المدرسة اهتماما كبيرا بظهور الجمال في الطبيعة والفن .^(٢)

وعلى الرغم من اهتمام أفلاطون بظاهرة الجمال والفن ، بيد أننا لا نجد في فلسفته مذهب كامل في علم الجمال .

ويتلخص رأى أفلاطون في الفن في أنه إلهام ينبعث من ربّات الفنون (وهذه الربّات السابقة الذكر تمثل اشارات رمزية وأسطورية في محاوراته) ، أما مصدر الإلهام فيظل على المستوى الفلسفي هو « الجمال بالذات » المطلق . ولكن أفلاطون يرمز لفكرة الجمال بالذات بربّات الفنون . بحيث يصبح مصدر الفن في نهاية الأمر هو المثال المعقول للجمال وكأن الأثر النفسي إنما

(١) أفلاطون فايدروس ص ٢٨ .

(٢) محمد علي أبو ريان - فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة . دار المعرفة الجامعية ص ١٠ .

يستمد إبداعه وجماله من المشاركة في مثال الجمال بالذات ، وكأنا نتحدد قيمة الجمال بمقدار تحقيق شمول وعمق هذه المشاركة .

٦ - الجمالية الموضوعية المتألية :

إذا كان أفلاطون قد تصور فيما سبق أن مقدار عمق الجمال وصدقه ، إنما يتأتى من مقدار مشاركة الفنان في مثال الجمال بالذات، فهذا يعنى أن الفنان إنما يصدر في فنه عن مصدر موضوعي عقلي ، وليس عن ذاته الفردية الشخصية ، لذلك يعد أفلاطون من أتباع مذهب الموضوعية المتألية في الجمال فهو يرى أن الفن إنتاج يتسم بالموضوعية في المحل الأول ، ثم يأتي بعد ذلك أثر الفنان الذاتى ، ومن ثم يكون الحكم الجمالى في مذهبه نابعا من مصدر موضوعي ثابت هو مثال الجمال ، بيد أنها موضوعية متألية ، لأن موضوعها لا يستمد من عالم المحسوسات (العالم المادى) ، بل من عالم المثل المعقول .

٧ - الفنون عند أفلاطون :

يعد الشعر من أوائل الفنون التي تحتل مكان الصدارة عند أفلاطون^(١)، على شريطة أن يتوافر فيه عاملين هما حسن الصياغة الفنية ، والالهام السامى ، كما تعد الفلسفة من المتابع السامية والفنية بالنسبة للشعر .

(١) أولى أفلاطون إهتماما بالغا بفن الشعر ، وقد أشار إلى ذلك في الكتاب العاشر من محاوره الجمهورية .

ثم تأتى الموسيقى ، وهى على أنواع فمنها الآلية والصوتية والراقصة ،
وتجدر الإشارة إلى أن أفلاطون كان يعتبر الرفص نوعاً من أنواع الموسيقى^(١)
التي كانت تلعب دوراً هاماً فى تأمين وحراسة المدينة فهى حصنها وأساس
أخلاقيها ، ومن ثم فقد رأى ضرورة أن تخدم الموسيقى الجوانب الأخلاقية
لل فرد ، وأن تساعد فى تهذيب أخلاقه . ولهذا فقد عمل على توجيهها ،
وصبغها بالطابع الحربى أو السياسى أو الأخلاقى .

ولما كانت الموسيقى موضوعاً لخدمة الأهداف العليا والمثالية للمدينة ،
فقد عمل أفلاطون على تنقية إيقاعها ، وجعلها مركزة بعنفة كلية على
السياسة والأخلاق ، كما إستبعد بعض أنواع منها كالموسيقى الميكسوليدية
أو الليدية لأنها تعبران عن مسحة كآبة وحزن . كما ألغى منها الأنواع
المسرفة فى الشهوة والأنوثة ، مثل الأيونانية أو الليدية ، فى حين احتفظ
بالموسيقى الصارمة والجادة والحسنة كالموسيقى الدورية ، لما لها من طابع
حربى حماسى ، أو الموسيقى الفريجية ، لما تمتاز به من طابع هادى . مسلم .
وهكذا يمكننا أن نلمح من خلال فن الموسيقى عند أفلاطون ، أنه أخضعها
للدولة ، أو لسياسة الدولة الحربية العسكرية ، ورأى فيها اعلاء للنفس ،
وتنمية للفضيلة ، فعمل على تنقيتها ، وتوجيهها لخدمة الأخلاق والحياة
العسكرية ، وإستبعد منها الأنواع التى تستثير غرائز وميول الشباب . وهذا
النظام يشير إلى سياسة التوجيه الفنى التى اتبعها أفلاطون ، وهى سياسة معاصرة
فى التربية الفنية .

(١) نفس المرجع السابق ، الكتاب الرابع .

ويمكننا إجمال موقف أفلاطون من الموسيقى ودورها في بناء الدولة فيما سيأتى :

١ - تهذيبها ، والنهوض بمستوى الأداء فيها ، حتى تؤثر على الأخلاق.

٢ - ضرورة اخضاعها للسياسة المطلقة للدولة .

٣ - تنقية ايقاعها بصورة كاملة ، بحيث تخدم في نهاية الأمر سياسة وأخلاق الدولة .

٤ - إستبعاد بعض أنواعها ، لما تنسم به من طابع الشكوى والكآبة ، أو اللذة .

٥ - التركيز على الموسيقى المعروفة باسم « الدورية » وتربيتها ، وذلك لأهميتها لأنها توحى بالطابع الحربى الحماسى ، وكذلك الفريجية ، لما توحى به من هدوء ومسالمة .

وفضلا عن فنون الموسيقى والشعر ، اهتم أفلاطون بفن المسرح وكذلك بالنحت والعمارة ، لأنها فنون تشارك في المبدأ الأسمى ، ويحدد الجمال فيها بالقياس والانسجام ، كما يدفع لمسرة جمالية .

وكان الرسم عند أفلاطون يبدو من أخطر أنواع الفنون ، فكان يحذر منه ، ويدعو إلى رسم الأسلاف ، والمحافظة على نماذجهم القديمة ، وفضلا عن اهماله لفن الرسم أو التصوير ، فقد نقد الخطابة والسفسطة ، أو خداع البصر ، أو الزيف والوهم فقد كان يبدو له أنه غير جدير بأن يكون موضوعا للفن .

وجدير بالذكر أن أفلاطون كان من المعجبين بالفن والعمارة عند قدماء المصريين .

ويجدر بنا ونحن في معرض تناول فلسفة الجمال والفن عند أفلاطون أن نوجز المخطوط الرئيسية لهذه النظرية فيما يأتي

- ١ - أن فلسفة الجمال عنده تشير إلى إنسجام واضح بين العلم والسلوك والفن ، وأن الجمال يوهب لمن يحافظ على تقاليد بلده ، وهكذا فإنه يتوخى فكرة عقلية أخلاقية لا تدحض من قيمة الفن ، ولا تقلل من شأنه .
- ٢ - كان المقصود من العمل الفني عند أفلاطون هو خدمة المجتمع ، أى سلوكيات الأفراد وأخلاقيهم ، ولا يعنى طرده للشعراء والرسامين من المدينة - حين يتعرض لتربية الأحداث في الجمهورية - أنه لا يحترم الفن ، بل على العكس لقد كان موقفه ملتزماً بالسياسة العليا لمدينته ، وهى التربية الأخلاقية والعسكرية للشباب ، فقد تصور أن هؤلاء الفنانين يقلدون الطبيعة ، ولما كانت الأخيرة فى حد ذاتها تقليد أو محاكاة ، أى صورة أو شبح أو ظل لمثل أعلى ومثال أسمى فى عالم المثل لذلك يصبح هؤلاء الشعراء والفنانين مجرد مقلدين ، ويصبح الفن كذلك محاكاة المحاكاة ، ومن ثم لا يصبح أن نعتبره موضوعاً يتوجه إليه الشباب (١) ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن محاولة أفلاطون منع بعض أنواع الموسيقى المترفة أو الناعمة المثيرة لغرائز ورغبات الشباب ، والتي تخمد أو تثبط نخوتهم العسكرية (٢) ، ومنع بعض

(١) أفلاطون ، الجمهورية . الكتاب العاشر .

(٢) أروين أدمن : الفنون . والانسان ، ترجمة حمزة محمد الشيخ ، دار النهضة العربية ١٩٦٥ ص ٢٥ .

الرسامين من مزاوله نشاطهم الفنى ، المتمثل فى تصوير الرغبات الحسية والغريزية ، إنما كان يرمى بها إلى درء خطر الانحلال الخلقي بين جيل الشباب آنذاك .

ولم يتوقف نقد أفلاطون ومحاربته للموسيقى المفسد أو الرسام اللاأخلاقي ، بل أخذ ينقد الشاعر المنافق الذى يحاول قرص الشعر فى مديح ونفاق الأثرياء ، وعالية القوم على غرار ما كان يفعل هوميروس ، وأنهم بهذا الموقف الذى يستندون به عطف الأغنياء والحكام . والحصول على المزيد من العطاء إنما يشيرون حسد الفقراء ، ويدفعون بفئات التجار والعمال إلى الشره والاسراع فى إكتناز الأموال « لكى يصبحوا على شاكلتهم »^(١) ، ومن ثم يصبح هدف حب المال لذاته ، هو الهدف الرئيسى لهؤلاء ، فينتشر الخداع والغش بين سكان المدينة ، فتنفس وتنهار بسبب هؤلاء الشعراء ، ولذلك فقد رفض أفلاطون فى مدينته أى فن من الفنون سواء شعراً أو موسيقياً أو نحتاً أو رواية أو رقصاً ، ما لم يكن موجهها إلى تمجيد الآلهة ، وتقدير البطولة ، وبث الحماس فى نفوس الشباب ، ودفعهم للتمسك بالفضيلة والأخلاق العالية .

٢ - لقد طبق ، أفلاطون نظام التربية العسكرية فى مدينته ، على نحو ما كان يفعل الاسيرطيين ، وكان يهدف منها وضع نظام هرمى للحكم ، يحترم فيه المرؤوس رئيسه ، ولما كان الفن من دوافع حرية النفس ، وإطلاقها

(١) محمد على أبو ريان : فلسفة الجبال ونشأة الفنون الجميلة . ص ١١ .

من قيودها ، وثورتها على التقاليد ، كما يدخل فيها عوامل الانارة والتصوير
المخادع ، فقد رأى أفلاطون أن يحده بمحدود سياسة الدولة ، وينظمه بما
يتوافق مع روح الحياة العسكرية الحمسة ، والأخلاقية .

ومن خلال هذه الرؤية الأفلاطونية للفن نرى أن أفلاطون كان يتوخى
الصعود الروحي من المحسوس إلى المعقول فيبدو - الفن - وكأنه وسيلة
تطهير للنفس من أدرانها ورزائلها ، والصعود بها إلى مثال الجمال في عالم
المثل .

وجدير بالذكر أن هذا الصعود النفسى والروحي Spiritual لا يمثل
أى عنصر شخصى ، لأن المثل الأعلى موضوعى ، ونموذج يتسم بالثبات
والخلود ، والوحدة المتكاملة المعقولة ، كما تشارك فيه جميع المحسوسات ، مما
يشير إلى الاتجاه الموضوعى المثالى الذى سلكه أفلاطون ، وهو اتجاه فى
فلسفة الفن توخاه عدد من فلاسفة الفن المعاصرين .

٨ - الجمال المثالى :

كما سبق يمكننا القول بأن فلسفة الجمال عند أفلاطون ، هي فكرة التعالى
معبرا عنها فى صوره الفن ، ومن ثم تصبح فلسفة الفن هي فكرة السمو والارتفاع ،
لأن حقيقة الاحساس الجمالى لا توضع فى مصاف الحقائق المدركة فى حياتنا
العادية .

ولما كانت فكرة الجمال عالية ، لا وجود لها على الأرض فهى من ثم
فكرة سامية ، وخالده تعلق على إدراكنا ، ولهذا يكون شرط الاحساس بها
هو الاقتراب من الماهيات والمثل على قدر المستطاع ، وكذلك المشاركة فى

النماذج الأصلية لها . وبدون أن نحس بالنماذج الخالدة ، ونحاول السعى إليها فلن نستضىء بالجمال الموجود في الأشياء ، وعلى الرغم من أن الجمال في ذاته غير محسوس بالنسبة لنا ، إلا أنه يجب البحث عنه والترقى إليه .

وعلى الرغم من رؤية الانسان للجمال على الأرض ، والاعجاب به ، بل وعشقه غير أن هذه الخبرة الحسية لا تمثل معرفة تقريبية ، لأنها تقربنا من الحقيقة ولكنها لا تعرفنا بها ، ومن ثم يجب على الفيلسوف محاولة الصعود عن طريق الحب إلى عالم المثل .

ج - أرسطو :

أما أرسطو فقد قسم المعارف البشرية إلى ثلاثة أنواع هي ، المعارف النظرية ، والعملية ، وكذلك الفنية . وقام بالفصل التام بين الفن ، والمعرفة العملية ، بل كان يرى أن غاية الفن تتمثل دائماً وبالضرورة في شيء يوجد خارج الفاعل ، وليس على الفاعل سوى أن يحقق إرادته فيه ، في حين أن غاية العلم العملي هي في الإرادة نفسها ، وفي الفعل الباطن للفاعل نفسه .

وعلى هذا النحو فقد رأى أرسطو أن موضوع المعرفة المتعلقة بالفن « إنما هو ما يمكن أن يكون على غير ما هو عليه ، أعني ما يتوقف على الإرادة إلى حد كبير » (١) . ولا شك أن الفن بهذا المعنى إنما يشير إلى القدرة البشرية بصفة عامة ما دام الانسان هو ذلك الموجود الصانع الذي يستحدث موضوعات ، ويصنع أدوات وينتج أشياء ، ويخلق شبه موجودات.

(١) أرسطو : فن الشعر ترجمة د . عبد الرحمن بدوي ص ٦٦ .

وربما كان هذا كله هو العلة في وضع الفلاسفة للفن في مقابل الطبيعة ، لأن
الإنسان يكون في محاولة دائمة لاستخدامها ، وتمثلها عن طريق الفن ،
فيطوعها لارادته ، ويلزمها بالخضوع لاهدافه والتلاؤم معه .

وإذا كان أفلاطون هو فليسوف انثالية ، فإن أرسطو كان أكبر ممثلاً
للفلسفة الواقعية ، وعلى الرغم مما قيل عن الاختلافات التي نشأت بين المذهبين
الكبيرين ، بيد أن تأثير أفلاطون ظل قوياً على تلميذه ، لبس أدل على ذلك
من استمداد أرسطو لفكرة « المحاكاة » من أفلاطون وهي من الأفكار التي
كان له فيها رأيه الخاص .

وقد ذهب أرسطو إلى أنه ينبغي على الفنان ألا يلزم نفسه بالنقل الحرفي
من الطبيعة والواقع ، وهذا لا يعني أن يمتنع عن محاكاة الطبيعة ، بل يفعل
ذلك مع مراعاة محاكاة الأشياء على النحو الذي يجب أن تكون عليه ، وهذا
معناها أن يرجع الفنان إلى النماذج الكاملة ، والتصورات المثالية التي لا تقع
تحت بصره في الواقع ، وإنما توجد في عالم المعقولات ، وهنا يبرز الاتجاه
الأفلاطوني المثالي في تفكير أرسطو الذي يقول بصدد الحقائق الكلية . أن
الشعر أقرب إلى الفلسفة ، لأنه يصور الحقائق الكلية وهو بهذا السبب أعلى
مرتبة من عالم التاريخ الذي يكتب في ذكر انواقع الجزئية ، والأحداث
المللموسة « (١)

والجمال عند أرسطو يعني التنسيق والعظمة ، فهو يقول في كتاب الشعر
« الفصل السابع » .

(١) أرسطو : فن الشعر ترجمة عبد الرحمن بدوي ص ٣٣ .

« ... الكائن أو الشيء المكون من أجزاء متباينة لا يتم جماله ما لم تترتب أجزاؤه في نظام ، وتتخذ أبعادا ليست تعسفية ، ذلك لأن الجمال ما هو إلا التنسيق والعظمة » (١) .

وهنا يمكن ملاحظة التمايز بين تعريف أرسطو وأفلاطون للجمال ، فالأول على ما يتضح من نصه يهتم بالجمال ، الموجود في عنصرى النظام والعظمة ، في حين أن الثانى كان يبحث في موضوع الانسجام والقياس والبارق هنا يمكن في أن الأول يصب اهتمامه على جمال المظهر (المحسوس) ، في حين أن الثانى يهتم بجمال الجوهر (الباطن) ، كما يهتم الأول بالجزئى المتناهى ، أما الثانى فيشير إلى الكلى اللامتناهى .

هكذا يمكن التمايز الجوهرى بين مذهبى الفيلسوفين . فالمنهج الأرسطى كان يصب اهتمامه على دراسة الواقع في تشخيصه وماديته ، وما يتعلق به من تحديد وتجزئ . أما أفلاطون فقد أدار ظهره للواقع المادى ، وإرتفع فوق عالم الحسيات والماديات . منطلقا الى عالم المعقول والمثل .

١ - الفن والمحاكاة عند أرسطو :

كانت لأرسطو اهتمامات فنية . ويتضح ذلك من مؤلفاته التي أبرزت شغفه بالجماليات والفنون ، فكان منها « بحث في الجمال » وهو مؤلف ذكره ديوجين اللايرسى (الكتاب الرابع والأول) ، كما أشار إليه أرسطو ذاته وذلك في الفصل الثالث من الكتاب الثالث عشر الميتافيزيقا ، وكذلك كتاب

(١) المرجع السابق ص ١٣ .

الشعر « و » الخطابية « وهو يحتوي على اشارات جادة ، ووثيقة العملة بعلم الجمال عنده .

وإذا كان أرسطو قد تصور الجمال باعتباره التنسيق والعظمة ، فقد تمثله كذلك في معنى التحديد والتماثل والوحدة . ومن ثم فهو يتمثل عنده في النقاط التالية :

١ - إن الجمال هو تناسق التكوين لعالم يظهر في أسمى وأجمل مظهر له .

٢ - وفي ضوء ما سبق فإن أرسطو لم يدفع إلى دراسة الواقع ، أو تصويره على ما يجب أن يكون عليه ، وقد عبر عن ذلك في الفصل الخامس عشر من كتاب « الشعر » بقوله : « المأساة هي محاكاة لكائنات المبتذلة » (١) .

٢ - نظرية المحاكاة بين أفلاطون ، وأرسطو :

يقال عن أرسطو خطأ أنه قد عرف الفن بأنه « محاكاة للطبيعة » غير أن هذا القول يجانبه العيوب ، لأن الفيلسوف يؤكد نقيض ذلك ، فالفن في تصوره إما أن يكون أسمى أو أقل من مستوى الطبيعة ، ومعنى ذلك أنه لا يكون في مستواها .

ويميز أرسطو بين الملهاء (الكوميديا) والمأساة (التراجيديا) ويذهب إلى أن الأولى تصور الناس أخياراً ، أما الثانية فتصوهم في صورة سيئة عما نراهم في الواقع .

(١) المرجع السابق : الفصل الخامس عشر ص ٣٦ .

والميزة الرئيسية في الفن تنحصر في إخراج الطبيعة عن طبيعتها ، أو تغيير لونها إلى الاسوأ أو الأحسن ، ومن ثم فإنها تعد تبديل أو تغيير وليست محاكاة حقيقة للواقع المعاش . لكن هذا التبديل أو التغيير لابد أن يعتريه أو يحسه الجمال والكمال ، أى التحسين حتى تبدو الشخصيات أكثر جمالا مما هي عليه في الواقع إلى حد تصبح معه لشدة جمالها غير حقيقة .

في ضوء ما سبق رأينا أن أرسطو لم يعرف الفن بأنه « محاكاة للطبيعة » بالمعنى الحرفي لهذه الكلمة . بدليل أن ما يؤكده هو غير ذلك ، فالفن عنده إما أن يكون أصمي من الطبيعة أو أدنى منها ، لكن أن يكون في مستواها فهذا ما لم يراه أرسطو أبداً ، والعارق الذي يميز الملهة عن المأساة (التراجيديا) هو أن هذه تصور الناس أختياراً ، وتلك تصورهم أسوأ مما نراهم عليه في الواقع (الشعر ، وهذا يؤيد ما ذهبنا إليه من أنه لم يمل إلى محاكاة الطبيعة تماماً ، فقد كانت الخاصة الاساسية للفن في تصوره تتمثل في اخراج الطبيعة عن طبيعتها ، أى في الانحطاط بالانسان ، أو التسامي به .

ويتفق أفلاطون مع أرسطو في تأكيد ضرورة البساطة الداعية إلى قبول « الكل المكتمل العضوى » بوصفه كائناً حياً ، فكل منها يسمى إلى التحسين والتكامل ، وإلى أن نصير الشخصيات أكثر جمالا مما هي عليه في الواقع ، حتى تكاد - لشدة جمالها - ألا تكون حقيقية ، وكلاهما ينشد نموذج الفن في الجمال الضروري المطلق المثالي .

وجدير بالذكر أن رؤية أفلاطون للجمال كانت موجهة إلى مثال الجمال بالذات الذي رآه مبدأ متعالياً يسمو على الذات ، وعلى العالم ، فهو نموذج أصلي

خالد ، أو مثال خارج العقل الذى يتصوره . فى حين رأى فيه أرسطو نموذجاً باطنياً فى العقل البشرى ليس له موضوع نبحث عنه خارج أنفسنا وليس هناك مثال يتجاوز حدود الإنسان أو العالم فكل شئ موجود فىنا نحن ، حتى المثال ذاته يكون موجود فى الإنسان يقول أرسطو « أننا لا نقصد النافع والضرورى إلا من أجل الجمال » ^(١) ولكن هذا الجمال يتحد بالعقل البشرى فالقن ليس سوى قدرة منتجة بوجهها العقل الصحيح ^(٢) على حد قول أرسطو . بيد أن هذا النوع من أنواع الانتاج هو إلهام أكثر منه كشفاً ، فالقن عند أفلاطون هو اكتشاف بواسطة التذكر للمعرفة السابق إكتسابها بالمشاركة فى المثال . لكن القن عند أرسطو يكون على العكس من ذلك ، فهو إنتاج مبدع لصور جديدة لم يكن لها فى وقت ما معرفة سابقة فى عقل مبدعها ، وفى هذا ما يكشف فى أرسطو عن الزعة الانسانية التى ستظهر فى عصر النهضة ، وبخاصة عند بيكون .

إن أرسطو يحسم المشكلة الرئيسية فى علم الجمال بشكل أوضح من أفلاطون ، فيسأل أين نجد النموذج فى الفن؟ ويجب على ذلك بأننا نجده فى الحقيقة الواقعة لا فى إمكان الأزل الحاضر ، ذلك لأن الجمال أسمى من الحقيقة وأرسطو هنا أفلاطونى أكثر من أفلاطون نفسه ، ولو أننا سرنا بقضيته حتى

(١) أرسطو ، السياسة الكتاب السابع ، الفصل الثانى عشر الفقرة الثانية .

(٢) أرسطو : الأخلاق إلى نيقوماخوس ، الكتاب السادس الفصل

الثالث ص ١١٢ .

نهاية الشوط ، فسوف نجد أنها تشبه مقدمات لكل علم جمال مستقبل ، ويترتب عليها أن يكون الشعر أكثر صدقا من مجرد الوصف العالَمى .

إن جمال الشعر الكامل المنتظم المرتب ، والادراك العميق المباشر الحدسى عند الشاعر ، هو ما يجعل منه أول مراتب المعرفة ^(١) ، وأكثرها تشويقا واثارة ، وأعمقها متعة للآخرين ، وتعبيراً عن شجوة وسعادة النفس » فأسلوب الحديث أشد حركة وتنازلاً وهو يتضمن ضربين : أحدهما يعبر عن الأخلاق ، والآخر عن الانفعالات ، وهذا هو السبب فى أن الممثلين يسعون وراء الانفعالات . كما أن الشعراء يبحثون عن الممثلين الذين تتوافر فيهم هذه الملكة ^(٢) .

وتقوم الفنون عند أرسطو بوجه عام ، والموسيقى بوجه خاص على تطهير النفس من الانفعالات ، وتأمين العقل من الخطأ ، وحماية النفس من الكدر . وإذا جاز لنا أن نطلق على موقف أفلاطون الجاهل الموضوعية المثالية ، فإنه يجوز لنا بنفس المقدار أن نسمى موقف أرسطو بالاتجاه الموضوعى الواقعى . لأن الأخير يرى أن الفنان يستمد أصول عمله الفنى من الواقع ، بيد أنه يسعى جاهداً لتعديله وتحسينه حتى يسمو فوق مستوى الواقع ، ليكنه مع ذلك لا يتجاوزه إلا فى حدوده ، ولا يصعد إلى عالم علوى ، مثالى على نحو ماذهب

(١) أرسطو : الشعر .

(٢) أرسطو : الخطابة ، حققه وعلق عليه د . عبد الرحمن بدوى . وكالة

المطبوعات . دار القلم . ١٩٥٥ . ص ٢٢٥ - ٢٢٦

أفلاطون . وهنا فإن أرسطو يفسح مجالا لتدخل إرادة الفنان في خلقه لعالمه الفني وتطويره فيه حسبما يترأى له .

Plotinus

د - أفلوطين :

بعد عرضنا لاسهامات أساطين الفلاسفة اليونانيين وهم : سقراط ، أفلاطون وأرسطو في مجال الجماليات والفنون ، نعرض لموقف « أفلوطين » من هذا الموضوع ، فزى أنه قد رأى الجمال ممثلا في الوحدة ، والصورة الخالصة والترتيب فالجمال في الموجودات يكون في تماثلها وانتظامها « (١) . ذلك لأن الحياة صورة ، والصورة جمال ، ومع أن الأفلاطونية الجديدة كانت امتدادا لأفلاطون ، بيد أنها قد خلطت الجمال باللاهوت ، بحيث لم يعد الجمال يسمح للبحث في العبقرية المبدعة وهي مستقلة ، فقد ارتبطت عند أفلوطين بالمبدأ الأوحد الذى هو الخير ، والذى تصدر عنه الصور المشعة ، وبعبارة أخرى فإن الله هو مصدر الصور الفنية ، ومبدعها ، كما أنه هو الذى يفيض بها على من ارتقت روحه من الفنانين .

وطبقا لنظرية الفيض أو الصدور الأفلوطينية يكون الجمال المتحد بالله هو أكمل وأسمى جمال ، بينما تتناقص درجات الكمال والسمو كلما ابتعدنا عن الجمال الإلهي ، وبقدار هذا الابتعاد ، وعلى الفنان إذن أن يتخلص من قيود البدن ، ونوازع الحس ، وأن يتطهر ويتسامى عن المثل أمام الجمال الجزئى ، وأن يصعد من عالمه مارا بمحطات روحية تمثل الأقاليم الثلاثة ،

(١) أفلوطين : التساعية الأولى . الرسالة السادسة . الفصل الأول .

إلى أن يتحد بالله مبدأ السكون ، وسر عظمته ، ووحدته ، وجماله
هناك يلهمه الله من ضيائه ، ومن جماله ، فيتم كشف للفنان الجمال
العلوى الأبدى .

وقد ذكر أفلاطون في تاسوماته وجود أشعة الهية تصدر من المبدأ
الأوحد إلى الانسان أو الفنان مباشرة ، دون تدخل من وساطات أو
أقنيم ، فتلم من حلت في قلبه ، وتدفعه إلى التعبير عن فنة
في ابداع .

ولقد تركت الأفلاطونية بصماتها واضحة على فلاسفة العصر الوسيط ،
فقد عبر أوغسطين عن الجمال ممثلا في الوحدة أى الله ، وأن قوانين
الجمال والفن كالتساوى ، والتشابه ، والانسجام ماهى إلا انعكاسات
للحقيقة أو الكلمة أو الله . كما ظهر سانت بازيل St. Basil الذى
مزج بين الفن واللاهوت ، وتبنى الأفلاطونية المحدثه ، ودافع عنها
في كتابات ظهرت تحت اسم مستعار هو ديونيسيوس الذى كان له أثر
لا يستهان به في استطبيق العصور الوسطى .

ومع ظهور الدين المسيحى كان من الضروري أن تتغير بعض المسميات ،
فقد أصبح مبدأ الخير الأسمى هو الاله المسيحى ، وتحدد سلم الجدل العباد
والهابط بمحطات روحية - إذا جاز هذا التعبير - فبدأ من مصدر الاشياء الجملة
في الطبيعة مارا بالجمال العلوى ، ثم بالخيرية فالحكمة فالاله ، وهذه تمثل مراحل
لرؤية الخالق ذاته .

والحق ان نظرية الالهام والعبرية قد ظلت حية وفعالة في قلوب بعض

الفنانين والمفكرين منذ عصر اليونان ، مروراً بالعصور الوسطى ، وحتى العصر الحديث . وانه لمن الخطأ أن يظن أن هذه النظرية عن الابداع قد تلاشت إثر محاولات الفصل بين الفلسفة ، والدين ، أو بين اللاهوت ، والعلم والفن من جهة أخرى . وسوف نرى ان هناك بعض الاتجاهات الحديثة والمعاصرة التي تؤمن بأن مصدر الفن إلهام علوى ، او كشف روحي .

٢ - العصر الوسيط

تقديم :

كانت مرحلة العصر الوسيط فترة إزدهار ونمو للوعى الجمالى والفنى ، يشهد بذلك تاريخ الفنون فى العصرين المسيحي والإسلامي .

ورغم أن تاريخ الوعى الجمالى والإهتمام بالفنون قد صاحبتة نزعة تقوى ، وإتجاه شديد نحو الدين فى ذلك الحين ، إلا أنه رغم ذلك فقد سرث الروح الفنية عالية ومؤثرة ، تدل على ذلك الأعمال التى خلفها المسيحيون ، والمسلمون من آثار وتحف ، ورسومات دينية تشهد بهظمة الإهتمام بالفن ، ونمو الشعور الجمالى عند الشعوب المسيحية والمسلمة على حد سواء .

أ - فلسفة الجمال عند المسلمين :

وعلى الرغم من ضيق النظرة إلى الفن فى العالم الإسلامى ، وما فرض على بعض أنواعه من التحريم ، إلا أنه لا يمكن ونحن نعرض لفلسفة الجمال والفنون أن نتجاهل دور المسلمين الإبداعى فى مجال الخلق الفنى ، أو نتغافل عن ذكر اسهاماتهم الفنية فى الحضارة ، وتاريخ الوعى الجمالى ، والفنى .

ولقد أثير جدال حول تحريم الإسلام لبعض الفنون ، مثل فن الرسم ، أى تصوير الكائنات الحية ، أو صناعة التماثيل المجسمة لها ، وكان الأصل فى التحريم هو مبدأ وحدانية الله الذى يعد من المبادئ الأساسية فى الاعتقاد الراسخ بتحريم تصوير الأشخاص ، أو الحيوانات أو عمل تماثيل لهم . وقد أستند المسلمون فى هذا التحريم إلى الآية القرآنية التى تقول :

« يا أيها الدين آمنوا إنما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون (١) »

كما أستند البعض منهم إلى مفاهيم بعض الأحاديث النبوية الشريفة التي تشير إلى تحريم الرسم والتصوير ، وصناعة التماثيل حتى لا تسبب هذه العنون في سقوط البعض في عبادة الأصنام ، والاثوان لشدة أعجابهم بالصور ، والتماثيل الفنية ، أو اتخاذها وسائل للعبادة . مما يبعد عن التنزيه يقول الدكتور محمد علي أبو ريان :

« فجاء المنع حتى لا ترتبط شواهد هذا الفن من تماثيل بشرية أو حيوانية بذكريات العرب في الجاهلية عن أصنامهم . وكان رجال الشرع يريدون أن يقطعوا الصلة تماما بين هذا الماضي الوثني والحاضر الإسلامي » (٢) .

لهذا السبب فقد اتجه المسلمون في بداية عهدهم بالإسلام إلى تحريم فن عمل التماثيل ، أو التصوير خشية الارتداد إلى الجاهلية وتذكر عبادة الأصنام ، ولأن الصور المنقولة من الطبيعة تمثل تقليدا أو محاكاة لله في خلقه ، كما أنه من الجائز أن تستخدم هذه الرسوم والتماثيل في التقرب إلى الخالق ، أو التبرك بها أو استعمالها عند تقديم البخور والصلوات ، ومن ثم يخلعون على الخلق الفنى قوة روحية ومقدسة لا تكون فيه من الأصل ، فيسيئون فهم

(١) قرآن كريم : سورة المائدة ، آية ٩٠ ، مصحف القادسية المفسر ص ١٠٠ .

(٢) محمد علي أبو ريان . فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ص ١٨ .

الدين ، وبقوله لا اله الا الله في خلقه وهذا بدون شك يتعارض مع تنزيه الخالق عن المادة ، والتعدد ، على ما تقول الآية الكريمة : « هو الله الخالق الباري المعصور له الاسماء الحسنی » (١) .

مصادر الفنون الإسلامية :

وعلى الرغم من تحريم الإسلام لبعض الفنون ، بيد أن النشاط الإنساني المبدع ، والخلق قد أخذ مجراه فقد عني العرب بالفنون ، وتأثروا بعد الفتوحات بفنون البلاد التي فتحوها ، فحدث امتزاج حضاري فني ، استتبعه جلب خلفاء الدولة الأموية (٦٦١ - ٧٥٦) لمواد البناء ، والصناع من الولايات لإقامة المدن الجديدة ، وإنشاء القصور والمساجد (٢) ، فقد استعانوا بعمال من سوريا وبزنطة لباء مسجد دمشق ، وتجميله بالفسيفساء ، وتشهد بعض الآثار المعمارية الإسلامية على التأثير القوي للفن البيزنطي ، والساساني خاصة في فسيفساء قبة الصخرة ببيت المقدس ، وواجهة قصر المشتى التي ترجع إلى القرن الثامن (٣) .

ولقد أمثلت دمشق في عهد الدول الأموية بالمساجد والقصور ، مثل الجامع الأموي ، وقصر الإمارة الذي أمر معاوية ببنائه وسماه الأخضر

(١) القرآن الكريم سورة الحشر آية ٢٤ ص ٤٦٥ . مصحف القادسية المفسر ، دار القادسية بالاسكندرية ١٤٠٤ هـ ١٩٨٤ م .

(٢) ديمانء م ، س : الفنون الإسلامية ، أحمد محمد عيسى م دكتور أحمد فكرى دار المعارف ، مصر ١٩٥٣ - ٥ - ٢٤ .

(٣) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

بسبب وجود قبة خضراء كانت تعلوه ^(١) ، وكذلك « قصير عمره » وهو قصر صغير ، وغيرها من الآثار المعمارية المبدعة التي تدل على اهتمام المسلمين بالفنون والجماليات .

وفي مجال الفنون التطبيقية لعب الخط العربي دورا كبيرا في تقدم فن الرسم والزخرفة ، فكان الخطاطون هم أرفع الفنانين مكانة ، وكانت الخط الكوفي هو أول ما استعمل من المخطوط العربية فاشتهر خطاطو العراق وسوريا ومصر بتجويده حتى القرن العاشر ^(٢) وقد استعمل هذا الخط في

(١) محمد صدقي الجباخنجي : الموجز في تاريخ الفن ، دار المعارف ١٩٨٠ ص ٥٤ .

(٢) المرجع نفسه ص ١٦٧ .

للحصول على مزيد من التفصيلات في مجال الفنون الإسلامية والعربية يقترح الرجوع إلى المصادر التالية :

١ - سومر فنونها وحضارتها : تأليف أندري بارو تقديم أندريه مالرو ، ترجمة وتعليق الدكتور عيسى سلمان ، وسليم طه التكريتي المكتبة الوطنية بغداد ١٩٧٧ .

الفنون الإسلامية م س ديماندت : أحمد محمد عيسى مراجعة وتقديم : الدكتور أحمد فكري دار المعارف بمصر ١٩٥٣ .

٣ - مدارس الفن القديم : الدكتورة عائدة سليمان مارف دار صادر بيروت ١٩٧٢ .

٤ - الموجز في تاريخ الفن : محمد صدقي الجباخنجي - دار المعارف ١٩٨٠ .

تركيبات الهندسة المعمودية والأفقية مضييفا إليها زخارف .

وارتبط فن الرسم عند المسلمين بالخط ، وأنواعه كما ارتبط بصناعة الكتب التي برعوا في تجليدها ، وتغليفها بالجلود ، وزخرفتها برسوم هندسية لحيوانات أو طيور .

والذي لاشك فيه أن قمة الزخرفة والإبداع الإسلامي قد بدت واضحة في تزيين المصاحف ، والمخطوطات ، والأبسطة ، وكذلك المنسوجات الفاخرة ، والأخشاب المطعمة بالعاج ، وقد عرف هذا الفن الزخرفي المتسم بتكويناته الهندسية المتشابكة بفن الأرابيسك Arabesque ، وبالإضافة إلى هذا الفن الزخرفي ، السابق فقد برع المسلمون في فن الحفر ، وفي صناعة التحف المعدنية ، وصناعة الزجاج ، والفسيفساء (الموزايكو) التي تتكون من قطع صغيرة من الزجاج أو الخزف الملون أو الحجارة المتعددة الألوان والأحجام ، وهي تستخدم في تغطية الجدران .

وعلى هذا النحو يتضح وجود نهضة فنية في العالم الإسلامي ، تشهد بذلك ما ترجمت عنه آثارهم المعمارية ، والزخرفية التي ظهرت في جميع ما خلقوه لنا من أدوات وأبسطة ، ومعادن ، وزجاج وغيرها ...

والحق أن الإسلام لم يحرم الفنون بصفتها مامة ، وإذا كان قد حرم الظاهرة

== ٥ - الجمال والفن : د. ماهر كامل مكتبة الانجلو المصرية ١٩٥٧ .

٦ - فنون الإسلام : ذكي محمد حسن دار النهضة المصرية ١٩٤٨ .

٧ - محمد عبد العزيز مرزوق : بين الآثار الإسلامية القاهرة . دار

المعارف ١٩٥٣ .

الجمالية بالنسبة لنفى النحت والتصوير فإنه لم يكن يقصد بذلك أن يحرم هذه الظاهرة باعتبارهما - النحت والتصوير - فنين في ذاتهما ، بل أشار في وجوب تحريمهما بضرورة الامتناع عما سيترتب على ممارستها وانتشارها بين الناس من سلوك وفعل - كما سبق القول - فالتمثال الجميل الذى يبرز فيه المثل جمال جسم المرأة ، أنما يمثل ثورة جنسية عند الشباب ، فضلا عن كونه يعد تعديا على قدرة الله في خلقه ، ومحاولة تقليده في خلق أو صناعة تماثيل تشبه البشر أو الحيوانات ، وهو ما حرمه الدين عملا بقول الآية الكريمة : « يا أيها الإنسان ما غرك بربك الكريم الذى خلقك فسواك فعدلك فى أى صورة ما شاء ركبك » (١) .

ومما يدل على اهتمام العرب والمسلمين بالفنون ، أننا نجد لديهم تاريخا فنيا متكاملا موضحا فيه مصادر استمدادهم الفنى وروافد الفن فى حياتهم . خاصة وأنهم كانوا على صلة كبيرة ببلدان منطقة الشرق الأقصى ، ويمكننا تقسيم مدارس الفن الرئيسية عندهم إلى أربعة أنواع هى : المدرسة العربية ثم الإيرانية ، والمدرسة الهندية المغولية ، ثم أخيرا المدرسة التركية العثمانية ، وكانت لكل مدرسة منها مميزات وخصائصها الفنية والطابع الفنى المميز لها ، مما يشير إلى مدى التقدم والعناية التى حظيت بها الفنون والجماليات عند العرب والمسلمون .

(١) قرآن كريم : سورة الانفطار آية ٧ ، ٨ مصنف القادسية المفسر

بـ فلسفة الجمال عند المسيحيين :

ازدهرت الفنون ونبتت عند المسيحيين بصورة لم يسبق لها مثيل ، ويكفى شاهدا على ذلك ما ظهر في عصر النهضة من روائع فنية عبرت عنها لوحات المصورين ، وما خلقت من آثار في زخرفة الكنائس وفي فن الموسيقى الكنائسية التي كانت تعزف على الأرغن ، وكانت من أبرز أنواع الفنون التي ظهرت في ذلك العهد وهي من الفنون المستوحاة من الدين (١) .

وعلى الرغم من أن المسيحية الرومانية قد واصلت في البداية التزام التقليد المتبع بعدم تقليد رسم القديسين في القرن الثاني ، وقد ذهب إلى ذلك بعض الفلاسفة وعلماء اللاهوت . الذين اهتموا بقضايا الدين مثل كليمان السكندري ، غير أن الحال لم يدم طويلا على هذا المنع والتحریم إذ سرعان ما تحول هذا المعتقد التقليدي إلى السماح بالفن الرمزي .

وجدير بالذكر أن الفن في هذه العصور قد بدا معبرا ، وأصيلا وأكثر واقعية ، وعلى وجه خاص في بلاد سوريا ، وآسيا الصغرى .

ويبدو أن تاريخ الفن المسيحي في بدايته كان على عداء كبير ومقاومة شديدة للصور والتماثيل ، إلا أنه سرعان ما انطلق المسيحيون يعبرون عن فنيهم ومبدعاتهم خصوصا في عصر النهضة الإيطالية . فتفننوا في تزيين الكنائس ، والمعابد ، ورسم الصور الدينية التي تمثل السيد المسيح والقديسين .

(1) Hauser, A: The social History of Art Routledge (Kegan paul) London 1951. P 37

ولقد عبرت إيطاليا عن حركة فنية عالية في مطالع عصر النهضة الذي يرجع عادة إلى أوائل القرن الخامس عشر، بيد أن أصول هذه النهضة يمكن تتبعها تاريخيا منذ القرن الثاني عشر .

وهكذا استطاعت روما أن تجسد هذه النهضة في أروع معانيها ، وذلك بسبب تقدم فن المعمار فيها الذي ساعد عليه حكم البابا نيقولا الخامس ، وازدهار التجارة فأهتم فنانونها بفكرة العمق في الرسم Perspective حيث حيث تمكنوا من تصوير المناظر الطبيعية من مكان معين (١) .

وخلاصة القول أن الفن المسيحي قد تجسد على يد فناني إيطاليا المسيحيين الذين برعوا في تصوير حياة المسيح وقصص القديسين من أمثال : سيبايو ، وجيوتروفرانجيليكو ، وكذلك ماساكيو ، وروفايل الذي جلبت له لوحاته الشهرة مثل « المادونا » أو « مادونا القديس سيكست » La Madonne du saint - Sixte كما صور « العذراء على مقعدها » La Vierge a sa chaise ولا يفوتنا أن نذكر الأعمال الفنية الدينية القيمة التي قام بها أنجلو مثل نحت تمثال « داوود » ورسم قصة الخلق على سقف كنيسة « سيكستين » ، وهي من بين الاعمال التي خلدها لما تنطوى عليه من مناظر فنية خالدة تجسم صور الخلق ، وتصور الاله وهو يفصل النور عن الظلام ، كما تصور طريقة خلق الكواكب ، ومباركة الاله للأرض وكذلك مراحل خلق آدم وحواء ، وحتى مرحلة الاغراء والسقوط ، ثم جانب من التصوير يبين فيه تضحية نوح والطوفان فضلا عن ابداع أنجلو في رسومه

(1) Reed, Herbert : The Philosophy of Modern Art Faber and Faber Ltd London 1952. p. 337.

الفردية في الدين مثل رسم الأنبياء ، والرسل ، والقديسين ، وكذلك رسم^(١) الملائكة .

وفضلا عن مجهودات رواقيل ، وأنجلوا في ميدان التصوير والنحت ، تبرز لنا عبقرية فنية ثالثة لعبت دورها في فن إيطاليا في عصر النهضة وتمثلها شخصية ليوناردو دافنشي التي خلده لوحته الشهيرة « الموناليزا » ، أو الجيو كنده . فضلا عن أعماله الرائعة في مجال التصوير الديني مثل رسم الملائكة والقديسين^(٢) .

وهكذا أمتزجت الاتجاهات الفنية ، والجمالية عند المسيحيين بالدين في عصر النهضة الاوربية ، فليس مستغرب أن تنبثق الأعمال الفنية لهؤلاء الفنانين المسيحيين في صورة قيمة ، ومبدعة ، وخالدة خلود الدهر .

(1) Faïne H : Philosophie De L' ART Hachette Paris 1909.

P.P. 165, 166;

(2) Bertaux; E: Etudes D' Histoire Et D' Art Hachette, 1911 P. 156 - 157.

الفصل الثاني

تصور الجمال في العصر الحديث

* مقدمة

١ - تصور الجمال عند ديكارت

٢ - عند مالبرانش

٣ - بسكال

٤ - ليبنتز

٥ - باومبارتن

٦ - وليم هوجارت

٧ - ادموند بيرك

٨ - كانت

٩ - شلنجر

١٠ - هيجل

١١ - شوبنهاور

مقدمة

بعد عرضنا لنشأة الجمال والفن في العصر اليوناني والعصر الوسيط ،
وتحديدنا لما اختصت به هذه الاهتمامات الجمالية والفنية عند اليونانيين ،
وعند فلاسفة العصر الوسيط من مسلمين ومسيحيين . يتبين لنا إلى أي حد
ارتبط الجمال بالقيم المطلقة العليا عند اليونان ، كما عني بفكرة القداسة ،
والرمز الديني في العصر الوسيط ، وبوجه خاص عند مسيحي عصر النهضة
الذي ارتبط الفن في تصورهم بالابداع والعبقرية المستمدة من الاله . ولهذا
فقد ظهرت في معظم الأعمال الفنية لقناني هذا العصر وهي تجسد صوراً
ورموزاً دينية كالاعذراء والطفل ، والشوكة المقدسة وقصة الخلق ، وتمثال
داوود ، وغيرها ..

وإذا تخطينا العصر الوسيط وألقينا الضوء على اتجاهات الجمال والفن في
مطلع العصر الحديث وجدنا اهتماماً فائقاً بالفلسفة الديكارتية العقلية ، وما تبعها
من الاتجاه إلى إحترام العقل ، والتأكيد على النزعة الموضوعية التي سادت
عند القدماء والتي كانت تنحو إلى مطابقة الجمال بالحق ومن ثم يصبح ما هو
جميل في تصورنا على غرار ما هو حق .

والواقع أن اتجاه ديكارت نحو إحترام العقل ، وتأكيد الموضوعية قد
حدا ببعض إلى الاعتقاد في موضوعية الجمال ، ومطابقته لقيمة الحق
المطلقة ، وسوف تكشف لنا السطور القادمة عن اتجاهات ومذاهب الفلاسفة
المحدثين في الجمال ، ومواقفهم من الظاهرة الجمالية والفن التي حدثت باعتبارها
رد فعل لما اعتنقوه من مذاهب ميتافيزيقية ، فالجمال كان مبحث هام عند

كل فيلسوف حديث على غرار أهميته عند الفلاسفة القدماء .

وسوف نبين فيما سيأتى معنى الجمال والفن عند عدد من الفلاسفة المحدثين الذين أدلوا بدلوهم في هذا المجال .

(١) تصور الجمال عند ديكارت :

إذا كان المذهب الديكارتي قد اتسم في طابعه الميتافيزيقي بالعقلانية والموضوعية ، فإن هذا الطابع قد اختلف بالنسبة لمسألة الجمال التي رآها الفيلسوف من منظور وجداني نفسي ، وبالتالي نسبي فذهب إلى أن التجربة الجمالية نسبية في طابعها .

و ليس مستغرب أن نلمس هذا الموقف في نظريته للجمال ؛ لأنه كان الانجاء السائد في عصره الذي خلم على مبحث الجمال - وهو قيمة مطابقة عليها تميزت بالدمجاطبقية عند افلاطون - طابع الذاتية والنسبية .

ولقد تنبأ ديكارت في مؤلفه الجمالي « موجز في الموسيقى » Compendium Musica بموقف كانت الجمالي حين قدم الذوق على مثال الجمال بالذات ، وهنا فقد تميز المطلق بالنسبي والموضوعي بالذاتي ، وهكذا فقد حدد ديكارت رؤية الجمال بالذات من خلال نسبية المشاهدين ، وأعطى لدراسة الشخصية أهمية في التقدير الجمالي من خلال الاهتمام بمجال قياس الاحساسات ، والعواطف والأمزجة في ميدان القنون ، كما افتتح باب العقل أمام الفلسفة الحديثة ، واجتهد في تأسيسها .

أ - العصر الحديث والنزعة الذاتية للجمال :

يشهد تاريخ الفكر الجمالي في العصر الحديث بظهور النزعة الذاتية في

دراسة الجمال ، والتي نتج عن سريانها ظهور ضرب من علم الجمال قائم على الاحساس الذاتى للموضوع الجمالى ، كما صاحب ذلك الاتجاه الجديد الربط بين هذا المبحث باعتبار قيمة مطلقة عليا ، وبين مجال علم النفس *Psychologie* ، وبذلك انفصل البحث فى الجمال باعتباره دراسة ذاتية نسبية عن مبحثه باعتباره قيمة نظرية ، بعد أن كان الجمال بنفس المعنى السابق موضع دراسة من مبحث الوجود *Ontologie* إلا أن هذا الاتجاه كان قد إكتمل مساره عند الفيلسوف « كانت » الذى عبر مذهبه النقدى عن صورة من صور الثورة الكوبرنيقية فى مجال الفلسفة العام (١) .

ب - موقف ديكرت الجمالى النسبي .

تعتمد نظرية ديكرت فى « جمال الموسيقى » التى بسطها فى مؤلفه « ملخص فى الموسيقى » على الربط بين العقل والاحساس أو الشعور فهو يذهب إلى أن الموسيقى *Musica* تعتمد على حسن السمع ، ولا يعنى ذلك أنها لا تكون خاضعة للقواعد العقلية المضبوطة والمعمول بها فى علم الموسيقى *Musica* بل أن حسن السمع أو الاستمتاع به يوازى فى أهميته خضوع المقطوعة الموسيقية للقواعد العقلية المضبوطة ، أو السليمة من حيث القوانين والايقاعات الموسيقية . ولذا فلا وجود لما يسمى بالمطلق ، أى (الجمال المطلق) لأن ما يحوز إعجاب البعض منا قد لا يحوز إعجاب البعض الآخر ، وكذلك فإن الجميل فى نظر البعض قد يبدو ماديا فى نظر البعض الآخر ، أو قبيحا فى نظر آخرين وهكذا .

(١) محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار الجامعات المصرية ١٩٧٧ ص ٢٢ .

ويرى ديكارت أنه لا يجب التسليم بمعيار مطابق للظاهرة الجمالية ، بل لابد من الأخذ بمبدأ النسبية ، فالذى يستحوذ على إعجاب الغالبية العظمى من المشاهدين (الناس) يمكن أن نطلق عليه جيلا ، أو أن نقول عنه : انه الأجل .

وعلى اعتبار أن ظاهرة الجمال نسبية ، فإننا لن نأبى اهتماما بمسألة الجمال المطلق في ذاته وهو ما يتسم بالموضوعية عند افلاطون وإنما سنهتم بالدرجة الأولى بمسألة الاحساس والذوق الفردى حتى يتسنى لنا معرفة موضوعات الجمال طبقا لمبدأ النسبية Subjectivite .

وقد أفرد فيكتور باش أستاذ علم الجمال بجامعة باريس جزء كبيراً من دراسته في الجمال لتعريف نظرية الجمال في فلسفة ديكارت ، وإلقاء الضوء عليها .

وليس باستغرب أن نجد مثل هذا الموقف النسبي عند فيلسوف عقلاني مثل ديكارت ، لأنه كان الموقف نفسه الذى سار عليه أغلب مفكرى القرن السابع عشر أمثال : مونتني ، وبسكال ، وما ابرانش ، وليبنز وغيرهم . فمن أشاروا إلى موضوع نسبية الجمال وطبيعته ، وأصله كما أشاروا إلى اختلاف النظرة الجمالية من بلد لآخر ، ومن جنس لآخر ، يقول « مونتني » في هذا الصدد . « أكبر الظن أننا لن نعلم أبدا ما هو الجمال في طبيعته وأصله (١) » وهو بذلك يتفق مع ديكارت في مسألة النسبية ، وآية ذلك أن

(١) دنيس هويسان : علم الجمال (الاستطبيقا) ت.أ. د أميرة حلسي مطر ، أ. د أحمد فؤاد الأهواني - دار إحياء الكتب العربية ١٩٥٩ . ص ٣٠ .

معايير الحكم على الجمال تختلف من مجتمع لآخر حسب الذوق ، والمزاج السائد لجمهور المتذوقين ، فالجمال عند الهنود مثلاً يعتمل في الشفاء الغليظة المتدفقه . في حين تمثل الآذان الكبيرة المثل الأعلى للجمال عند أهل بيرو ، أما الأستان الحمراء أو السوداء فإنها تمثل نوعاً من الجمال عند بعض قبائل وشعوب العالم .

وهكذا يبرز الاتجاه النسبي الذي يميز فكر فلاسفة هذه المرحلة فقد عبر بسكال عن هذا الاتجاه ، فضلاً عن الإشارة إلى الطابع الفردي في الجماليات ، والفن في موضوع « المشاركة الوجدانية » فرأى أن التذوق الأدبي ينشأ عن ضرب من المشاركة الوجدانية بين الأديب والمتذوق ، وهي صفة من أهم الصفات التي تميزت بها الآداب العالمية التي تخاطب الإنسان مباشرة ، والإنسان بصفة عامة ، وقد عبر « بسكال » عن ذلك في الخاطرة رقم ٣٢٠ من خطوطه حيث يشير فيها إلى موضوع النسيية ، والمزاج الشخصي في مسألة تقييم الأعمال الأدبية (١) .

ويذهب ديكارت في عرض نظريته في الجمال إلى أن جميع الفنون تنطوي على لذة (عقلية ، وحسية) ، وهي لا تحدث إلا إذا توافر شعور الملائمة والانسجام بين عنصرى الحس ، والعقل معاً . ومن ثم يجب أن يتفق موضوع الجمال مع عضو الحس كما يطابق العقل في نفس اللحظة فكيف يتم ذلك ؟

أى كيف يتم حدوث اللذة العقلية أو الاستمتاع بالجمال نتيجة توافق وانسجام عنصرى الحس والعقل معاً ؟

(1) Pascal, : Les Pensées, Secl Pen 32 Paris 1943 p. 65 - 67.

إن ديكارت يعطى مثالا لذلك بفن الموسيقى ، الذى أسهب فى شرح أصوله ، وقواعده فى مخطوطته القيمة « ملخص الموسيقى » التى كتبها باللاتينية ، وقد تضمنت آراءه فى الأصوات والأنغام الموسيقية ، والايقات وأنواعها ، وكما احتوت على أجزاء من بعض رسائله ، ومناقشاته مع علماء عصره أمثال ييكسان ، ويرى ديكارت فى هذا المؤلف أن المصوت الموسيقى الذى يعد - فى حد ذاته - مصدراً للجمال والفن يمكن أن يسبب ألماً وضيقاً لسامعه فى حالة ما إذا سمع بإيقاع حالى ، أو مشوش ، فتتحول المعة الفنية المنتظرة منه إلى إضطراب وألم فى الأذن (وهى تمثل عضو الحس الذى يستقبل الصوت) (١) .

ومثل هذا النوع من الموسيقى — الذى يثير الألم فى عضو الحس والاضطراب فى النفس — لا يثير فى النفس أدنى شعور باللذة ، أو السعادة ، ويقول ديكارت كذلك أن مثل هذا الموقف يمكن أن يحدث فى حالة سماع الصوت المنخفض الذى لا يكاد يسمع (أى يصل إلى عضو الحس (الأذن)) ، فانه لا يثير فى النفس كذلك شعوراً باللذة أو التذوق ، لأن الأذن لا تستريح له ، ولا تتقبل سماعه .

وعلى هذا النحو يشير ديكارت إلى أمرين هامين فى هذا الموضوع :
أولهما : أهمية الاحساس ، وبالتالى أهمية عضو الحس الذى يستقبل المؤثرات الصوتية ، والمرئية .

(1) Descartes : Copendium Musica Oeuvres de Descartes.

ch A p. T, Tomex Léopold cerf 1903 p 113.

ثانيها : التأكيد على وجود ضرب من الاتزان^(١) في كل حاسة من الحواس التي تشعر بجمال الفن ، بحيث لا تتحقق الذة ما لم يتحقق هذا الاتزان ، وهذا ما عبر عنه « ديكارت » في مثال صوتي الموسيقى الصارخ ، والمنخفض .

ومن خلال هذين الاعتبارين اللذين أشار إليهما ديكارت يتضح لنا أنه يذهب إلى اشتراك العقل والحس معا لتحقيق الذة الجمالية ، فالذة الباطنية وحدها لا تكفي ، أي لذة الاحساس ، والشعور ولكن لابد من مشاركة الحواس في نطاق العلم الطبيعي ، لذلك تصبح الذة المتعلقة بالحواس في حالة تجريدها من الذة النفسية ذات طابع فسيولوجي (عصوي) . وهنا فن الضروري مشاركة الحس والعقل معا حتى يتحقق الشعور بالذة الجمالية ، فان خلو الذة المتعلقة بالحواس من احساسات النفس ، ومواجهتها ، وتعلقها بكل ما هو عضوي إنما ينقص من قدرها ، ويعطل من فاعليتها وتأثيرها الفني على الانسان ككل (أي باعتباره شعورا وحسا ، ولو صح ذلك لما تحققت أي لذة جمالية على النحو الأكمل ، بل لأصبح فعلها أشبه بشيء مادي تجريبي يصدر عن العالم الطبيعي ، ويخضع لمؤثراته في الملاحظة والتجربة ، ولهذا يفقد الشعور الانساني الرفيع الذي تتحقق من خلاله الذة الجمالية ، بصورة نسبية شخصية .

والذة الجمالية على ما يرى ديكارت وسط بين طرفين أحدهما : الافراط في إثارة الحس . والثاني القصور عن إثارته ، وفي كلتا الحالتين يمتنع تحقيق

(1) Ibid.

التوازن ، والانسجام بين عضو الحس ، وبين العقل الانساني ، وهو المطلوب الرئيسي لتحقيق الجمال عند الفيلسوف ، حيث لا تحدث اللذة بدونه .

وبالاضافة إلى أهمية مشاركة العقل ، والحس في احداث اللذة الجمالية ، يشير الفيلسوف إلى أهمية مسألة الترابط والتعاطف الوجداني من جهة ، والتنافر من جهة أخرى في أحكامنا على الجمال — وهي مسألة أشار إليها بسكال في فلسفته الجمالية :

وتعني على سبيل المثال أن حكنا على أبنائنا يكون متسا بشيء من الاستحسان مهما بلغ بهم مستوى القبح ، كما أن سماعتنا لصوت قريب . أو أليف إنما يثير في نفوسنا القبول والانسجام ومن ثمة نحكم عليه بالجمال . وعلى العكس من ذلك فإن تصورنا عن شخص ما يجعلنا لا نصدر عليه حكما بالجمال ، مهما بلغ من حسن وروعة إن هذا الموقف يبين بوضوح الاتجاه النسبي الغالب على الأحكام الجمالية لفلسفة ديكارت ، لأن استناده على حكم الذوات المختلفة على أمر من الأمور إنما يتعلق بها شخصيا .

وهكذا نرى أن موقف ديكارت الاستطقي ينحصر في الربط بين طرفي الحس ، والعقل لأهميتها معا في احداث اللذة الحقيقية بالجمال .

ويتفق موضوع مشاركة العقل مع الحواس في احداث الشعور باللذة الجمالية مع موقف ديكارت من مسألة الاتحاد بين النفس ، والجسد ، والمعزوفة بالثنائية التي يرى فيها أن الاتصالات هي حالة ناتجة عن الاتحاد بين جوهرى النفس ، والجسد ، ولما كان الاتصال والعاطفة يمثلان الجانب الشعورى من جوانب اللذة عند « ديكارت » ، وكانت الحواس من جهة أخرى هي جزء

لا يتجراً من البدن الذى يتأثر بالانفعالات والعواطف فان الاتحاد بينها يكون وثيقاً والتأثير متبادلاً ، وهذا ما دفعه إلى اعتبارها مشتركين في تكوين الشعور بروعة الجاهليات . يقول ديكارت في المبادئ « ليس فينا إلا نوعين من الفكر هما إدراك الزمن ، وفعل الإرادة » كما يعبر أيضاً عن هذه الثنائية في الفقرة رقم ٦٣ من المبادئ بقوله : « كيف نحصل على أفكار متميزة عن الامتداد وعن الفكر من حيث أن أحدهما هو طبيعة الجسم ، والثاني هو طبيعة النفس » (١) .

وهذه الفقرة تفسر قول ديكارت بالثنائية ، وتفسح مجالاً لقوتين أساسيتين في الانسان هما قوتا الحس ، والعقل اللتان تؤسسان الحكم الجاهلى ، والتقييم الفنى .

بعد أن عرضنا لنظرية ديكارت في موضوع الجاهل ، وبيننا موقفه من الحكم الجاهلى ، والتقييم الفنى ، وكيف أنه أرجعها إلى اجتماع عنصرى الحس ، والعقل معا إيماناً منه بقيمة الثنائية وأهميتها في تكوين الفعل الانسانى ، نعود إلى موقف هام آخر يتعلق بالدور الذى تؤديه قيمتنا الجاهل والحق ، وكذلك الصلة بينهما .

بين قيمة الحق المطلقة ، والاحساس النسبي بالجاهل :

وسوف نعرض - تحت هذا العنوان - بالمناقشة لبعض الآراء التى قيلت بصدد تفسير نظرية الجاهل عند « ديكارت » ، ومن بينها من يقول بمطابقة

(١) ديكارت ، مبادئ الفلسفة : ت عثمان أمين فقرة ٣٢ ص ١٢٥ .

(٢) المرجع نفسه فقرة ٦٣ ص ١٦١ .

الفيلسوف بين قيمة الحق المطلق ، وبين الجبال متصوراً أن كل ما هو حق ، هو بالضرورة جميل .

وقد أشارت فلسفة ديكارت إلى أن الحقيقة مطلقة ، وعليها وقيمة حقيقة يقينية لا رجعة ، ولا جياذ عنها ولا نسبية فيها ، وهي تتعاق بالعقل وحده ، وتنبثق منه ، فلا يكون لها علاقة بالمادة أو المحسوسات وما يتعاق بها من وهم وزيف . فالحقيقة هنا لا تتطابق مع الجبال .

لقد قدم ديكارت نظريته في الجبال ، وهي مؤسسة على الجمع بين الحواس والعقل باعتبارهما طرفي الثنائية التي تحقق للانسان الشعور بلذة الجبال . في حين أن الحقيقة في ميتافيزيقاه هي الفكرة المجردة الموجودة بالفكر في ذهن خالص منتهية فكيف إذن تتطابق مع الجبال الذي يجمع بين عنصرى العقل والحس ؟ في حين أن الحقيقة المتميزة بالجلاء والوضوح هي ما لا يشوبها حس أو انفعال . إن المشاعر الجبلية تفسح المجال لقوة العقل ، ولوجود المشاعر الذاتية النسبية بين الأفراد ، وشتان ما بين فكر يتمتع بذاته الخالصة ، وآخر يستند إلى الحواس وهي مصدر التغير واللبس إنه التمايز البين بين البدهة والوضوح ، وبين الغموض واللبس أى بين الخضوع المطلق لأحكام الذهن ، وبين حالة يشترك فيها مع الحواس فيفسح المجال لمؤثرات النفس وأهوائها .

وهكذا يتبين لنا اتساع الهوة بين ما هو مطلق أو موضوعى أى ما هو عام كلي ، لا تختلف حوله الآراء ، وبين ما هو نسبي ، أو ذاتي خالص أو جزئي تختلف فيه الآراء ، وذلك لتداخل عوامل فسيولوجية ، وسيكولوجية ، وعلى هذا الاعتبار يكون الحكم الجبالي تقييماً نسبي يختلف باختلاف

الأشخاص ، بل يختلف أيضا بالنسبة للشخص الواحد تبعا لحوالة النفسية ، والاجتماعية المحيطة به والمؤثرة عليه ، في حين يظل الحكم الذهني (الحق) قيمة مطلقة عاليا واضحة جليلة لجميع الأذهان لا اختلاف عليها ، ولا خلاف حولها . يقول « ديكارت » : كيف أن احاسيسنا ، وانفعالاتنا وشهواتنا يمكن معرفتها بوضوح بيد أننا كثيرا ما نخطئ في أحكامنا عليها ^(١) كما بين في فقرة أخرى ضرورة التمييز بين ما يمكن أن نخطئ فيه ، وبين ما يمكن معرفته في وضوح ، وجلاء ، وتميز يقول في هذه المناسبة : « في ضرورة وجوب التمييز في هذه الأشياء بين ما يمكن أن نخطئ فيه ، وبين ما نعرفه في وضوح ^(٢) » . وفي نص آخر يبين خطأ الاحساس ، والشعور بقوله : « ... في أننا كثيرا ما نخطئ إذ نحكم بأننا نحس ألما في بعض أجزاء جسمنا ^(٣) » ، كما يشير إلى مسألة أخطاء الإرادة ، وكيف أنها تمثل المصدر الرئيسي للخطأ بقوله : « إن الإرادة أوسع نطاقا من الذهن وأنها لذلك مصدر لأخطائنا » .

ويعقب ديكارت على هذا الرأي الذي ساقه في « المبادئ » بعرض رأيه في « التأملات » حيث يقول : « ... اتضح لي من هذا كله أن ما أقع فيه من خطأ ليس ناشئا من قوة الإرادة ذاتها التي أنعم الله بها علي لأنها رحيبة جداً ، وكاملة جداً في نوعها ، ولا من قوة التعقل أو التصور لأنني لما كنت

-
- | | |
|-----------------|---------------------|
| (١) المرجع نفسه | فقرة رقم ٦٨ ص ١٦٧ . |
| (٢) المرجع نفسه | فقرة رقم ٦٧ ص ١٦٦ . |
| (٣) المرجع نفسه | فقرة رقم ٢٥ ص ١٢٨ . |

لا أتصور شيئاً إلا بواسطة هذه القوة التي منحني الله إياها لهذا الغرض فكل ما أتصوره إنما أتصوره بلا شك كما ينبغي ، ولا يمكن أن أكون في هذا ضالاً أو مغدوماً ، وإذن فما منشأ الخطأ عندي ؟ إنه ينشأ من أن الإرادة أوسع من الفهم نطاقاً ، فلا أبقيا حبيسة في حدوده بل أبسطها على الأشياء التي لا يحيط بها فهمي ، ولما كانت الإرادة من شأنها ألا تبالى ، فمن أسير الأمور أن تغفل ، وتختار الزلل بدلا من الصواب ، والشر عوضا عن الخير مما يوقعني في الخطأ والاثم (١) .

وإذا كانت بعض الآراء تذهب إلى أن الجمال عند ديكارت هو الحق فالبعض الآخر ينظر إلى هذه التجربة عنده باعتبارها لا تمت بصلة إلى تجربة جمالية ذاتية ، من تجارب الفنون التشكيلية المتعددة الجوانب (٢) . معنى أنها تجربة عملية لا تتعدى حدود رؤية الأشكال الظاهرة - السطحية - أي أنها تجربة تتحدث عن نفسها .

وهذا الرأي مردود عليه بأن محاولة ديكارت ادخال مسألة الحواس ، وبيان فاعليتها في التجربة الجمالية . إنما تدل على اهتمامه الشديد بمعطيات هذه التجربة على النفس الانسانية فإن ما ذكره عن صوت الموسيقى العالي أو المنخفض إنما يدل على تجربته العملية الفنية بسماع الموسيقى ، كما أن محاولته المجادة والمبكرة في دراستها في مخطوطته « موجز في الموسيقى » إنما تعطي

(١) ديكارت : التأملات ت عثمان أمين ص ١٣٥ - ١٣٦ .

(٢) محمد صدقي الجباجبجي : الحس الجمالي . دار المعارف بالاسكندرية

لنا انطباعاً بمدى تفهمه لهذا العلم والفن ومحاولة دراسة قواعده وشروطه في سبيل اقامة نظرية جمالية « في فن سماع الموسيقى » والقيمة الجمالية للصوت السليم أو النغم الجميل .

ولاشك أن ديكارت قد بذل جهده في مؤلفه الصغير لبيان تأثير الموسيقى (الصوت) على الأذن (عضو الحس) ومحاولة الربط بين العقل ، والحس فالأول هو أساس فلسفته المتكاملة والثاني هو وسيلة الاتصال بعالم الحس الذي هجرة الفيلسوف عندما بدأ في الكتابة عن اليقين والتبات ، ومع ذلك فقد عاد إليه وأعاد له مجده في عالم الفن وعلم الموسيقى ، فذكر أن عضو الحس جسر هام لنقل أصوات الموسيقى في درجة هدوئها أو عنفوانها إلى إحساس الانسان ، ومن ثم يتحى العقل بالتعاون مع الحس لإصدار حكما مشتركا عليها بالاستحسان أو الاستهجان .

واسنا هنا في سبيل عرض نظرية ديكارت في الموسيقى ، بقدر ما نحن في حاجة إلى إبراز أهمية موضوع اعتماده على أعضاء الحس في رؤيته الجمالية ، وهذا يدفع إلى الاعتقاد بميله للصورة الجميلة ، أو التمثال الجميل ، وغيرهما من المناظر التي تستريح لها العين ، فالذي يستمتع بصوت الموسيقى هو الذي يسعد برؤية التمثال الجميل ، أو الصورة الجميلة . وهكذا تكتمل عند ديكارت معالم التجربة الفنية ، فانه ليس من الضروري أن يكون الفيلسوف المهتم بالجمال مثالا ، أو موسيقيا ، أو شاعرا ، أو رساما ، حتى يشعر بالتحربة الجمالية ، أى بعنفوانها على نفسه . حقيقة أن معايشة التجربة الذاتية في الفن هي معايشة رائعة ، ووقفة لاستجماع معاينة الذات واحساساتها ومشاعرها المرهفة التي تنصب داخل عمل تشكيلي إبداعي بيد

أن ذلك لا يعنى أن نربط ربطاً وثيقاً بين صدق الشعور الفنى ، واحتواء الخبرة الفنية على الممارسات العملية ، والواقعية فى مجال الفن والجماليات .
ولقد ذكر مؤرخو حياة الفيلسوف أنه كان مولعاً بالشعر والشعراء ، كما كانت له إهتماماته بالفن التمثيلى ، كما ألف الممثلة كريستين تمثيلية شعرية غنائية (١) لكنه أعجب بالموسيقى بدرجة كبيرة ، لما تنطوى عليه من إهتمامات فسيولوجية ورياضية عبر عنها فى نظريته الجمالية (٢) .

حقيقة أن ديكارت بصفته فيلسوفاً عقلياً قد أولى إهتماماً كبيراً للمسائل العقلية ، فهو صاحب الكوجيتو الشهير « أنا أفكر إذن فأنا موجود الذى أكد من خلاله على وجود الوعى الذى هو دليل وجود الذات . إلا أنه رغم هذا البرهان عليها كان قد أثبت معها أحساسها بذاتها ، فإن نصوصه الكثيرة ، والمتناثرة فى مؤلفاته تشير إلى أن الاحساس بوجود الذات هو الدليل الأول على وجودها . ولو أن الانسان تصور أنه لا جسده له على الإطلاق فإنه لن ينسى فى تلك اللحظة أحساسه بذاته وأنيته التى تختص بالتفكير .

وعلى هذا النحو تسير مسيرة العقلانية عند ديكارت ، فهى لا تمثل مجرد العقلانية المجردة أو الرمزية التى لا بداخلها شعور أو إحساس بوجود الذات ، وعندما اتجه إحساس ديكارت الجمالى وأختار الموسيقى من بين ألوان الفنون ، فقد كان قد تخير بذلك اللون أمماها وأرفعها ، وأكثرها تجريداً مما يتفق مع منطق مذهبه ، كما ربط بينها ، وبين حاسة السمع برباط وثيق ،

(١) عثمان أمين : ديكارت ص ٢٥٩ .

(٢) المرجع نفسه ص ٢٦٠ .

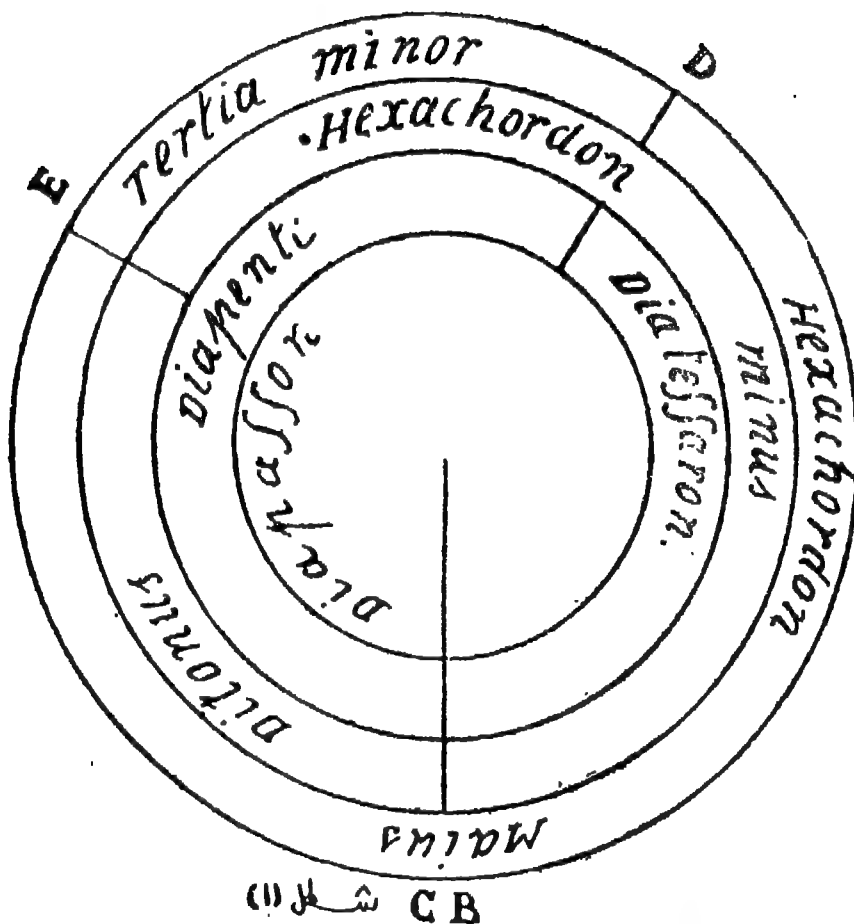
والأخيرة تمثل منفذ النفس في الاحساس بحركة صوت الحياة من حولها .

إن الاحساس الجمالى عند ديكارت قد أتى معبراً عن مذهبه العقلى ، ومبرهنأ على وحدة العقل والحس فى الخبرة الجمالية السليمة ، تشهد بذلك سطوره اللاتينية التى عبرت عن تجربته مع الأصوات ودرجاتها ، والنغمات ، والايقاعات وهو يفسر نظريته فى الموسيقى ، ويستعين بجداول ورسوم إيضاح كما هو مبين فى الشكل رقم (١١) ورقم (٢) . وكأنه يقترب من أن يكون فناً موسيقياً وبعد أن عرضنا لفكر ديكارت الجمالى .

السنا نرى أنه يدل حين يبحث فى دراسته للإبداع الفنى عند الانسان على مقدار كلفه بدراسة الفن الجميل ، ومحاولة التوصل إلى معرفة أسباب حدوث اللذة الجمالية ، وعوامل تذوق الجمال أو النفور من الاستماع للأصوات ، وتأذر عنصرى العقل والحس فى إحداث المتعة الجمالية ، ألا تدل اهتماماته هذه على مقدار اتجاهه العملى فى دراسته للموسيقى ، وفى رؤيته للجمال النظرى ، والتذوق الفنى ، وكذلك فى علاقتها بنفس الانسان وجسده .

لقد ذهب ديكارت فى اهتمامه بفن الموسيقى . مذهباً أفلاطونياً أخلاقياً مثالياً ، فرأى الموسيقى مثل علم الرياضة ، واهتم بالمشاعر الموسيقية ، كذلك نظر لايقاعاتها نظرة قيمة أخلاقية باعتبارها تؤثر فى النفس كما ميز . كما فعل أفلاطون من قبله . بين الموسيقى الصاخبة والمهادنة ، ففضل الثانية على الأولى ، لهدوئها واعتدالها تقول حلبرت وكون عن الموسيقى عند ديكارت : « لقد تحدث أيضاً - شأنه شأن مؤسس الأكاديمية واللوقيون - عن المشاعر

vel duos integros adiungere; vbi apparebit oztavám
omnès confonantias componere.



Ex iam dictis elicimus omnes confonantias ad tria genera
poffe referri: vel enim oriuntur ex primâ divifione unisoni,
illae quae oztavae appellantur, & hoc eft primum genus; vel 2^o,
oriuntur ex ipfius oztavae divifione in aequalia, quae funt
quintae & quartae, quae idcirco confonantias fecundae divifio-
nis vocare poffumus; vel denique, ex ipfius quintae divifione.
quae confonantiae funt tertiae & ultimae divifionis.

Secunda figuræ

Octava.		$\frac{1}{2}$	Consonantiae Simples		$\frac{1}{4}$	Compositae primae		$\frac{1}{8}$
quintae.	$\frac{2}{3}$			$\frac{1}{3}$			$\frac{1}{6}$	
Ditoni.		$\frac{4}{5}$			$\frac{2}{5}$			$\frac{1}{5}$
quartae.	$\frac{3}{4}$			$\frac{3}{8}$			$\frac{3}{16}$	
Sextae majores		$\frac{5}{6}$			$\frac{3}{10}$			$\frac{3}{20}$
Tertiae minores	$\frac{5}{6}$			$\frac{5}{12}$			$\frac{5}{24}$	
Sextae minores		$\frac{5}{8}$			$\frac{5}{16}$			$\frac{5}{32}$

شكل (٢)

Hic sextam minorem addidimus, quam tamen nondum inveneramus in superioribus. Sed illa potest deduci ex dictis de octavâ : à quâ si ditonus abscindatur, residuum erit sextaminor. Sed mox clarius.

5 Nunc verò, cùm iam iam diverim omnes consonantias in octavâ contineri, videndum est quomodo id fiat, & quomodo ex illius divisione procedant, ut illarum natura distinctius agnoscat.

Primum autem ex praenotatis, certum est id fieri

a - Ci-avant, p. 91, 1 22.

الموسيقية ، وجعل للإيقاعات قيا أخلاقية ، فقد تصور أن لها تأثيرا مباشرا على النفس البشرية ، لذلك أعرب ديكارت عن إثاره للإيقاعات التي لا تهيج شاعر أو تثيرها بعنف مثل الإيقاعات البسيطة ، لا المعقدة ، وكذلك الهادئة المعتدلة ، كما ذهب إلى ضرورة استخدام النسب البسيطة في المسافات النغمية ، وردد الشكوى التي سبق أن أعلنها أفلاطون فحمل على عدم تناسق المقامات الموسيقية التي كان يستخدمها الموسيقيون المعاصرون له . في أساليبهم الكونترا بنطية ، وكان ديكارت متمشيا مع المذهب القديم في إخضاع الشاعر للعقل حتى لا تؤدي حاسة السمع إلى تفضيل النفس ، أو يفسد العقل ، مجموع الخيال (١) .

(٢) لينتز :

بعد أن عرضنا لموقف ديكارت من موضوع الجمال ، ووجدنا أنه يربط بين الذهن والحواس ، ويؤمن بلذة جمالية مرجعها الانسجام والتوازن بين أعضاء الحواس ، وأفعال الذهن ، وأن أحكام الجمال وتقييماته تتسم بالطابع النسبي ، نبحث في نظرية الجمال عند لينتز (الفياسوف الألماني العقلي المثالي) باعتبارها تدبوء الأفكار التي ظهرت بعده ، وظهرت عند كل من بوجسارتن وكانت ولما كان نسق لينتز الفلسفي يقوم على مبدأ الانسجام الأزلي ، فقد ارتبط مذهبه الجمالي عن كثب بأفكاره عن سبق التوافق الأزلي ، وفكرة

(١) Gilbert K, kuhn, H: A History of Esthetics U. S. A, N.

Y Macmillan 1939 p 207.

الانسجام l'harmonie ، فالجمال في تصوره هو حالة التسليم بوجود الانسجام الأزلى بين المونادات الروحية المتميزة ، وبين شعورنا الباطنى بهذه الحيوية المتدفقة ، وتأمل الحيوية التي تغمر الكون ، وتظهر فيما يبدو عليه من نور وإشراق يزداد وضوحا وجلاء عندما تكشف عن موضوعات إدراكاتنا عن طريق التفسير العلمى .

يقول ليبنتز : « يبدو أنه يوجد في كل جزء من المادة عالم من المخلوقات والكائنات الحية ، والحيوانات والنفوس النباتية والحيوانية (١) » .

والعالم عند ليبنتز ، أو الطبيعة هو مجال حياة دائمة ، وتجدد أزلى وحيوية خالصة ، فهو يتصور أنه لا شيء في العالم يموت ، أو يقنى أو يفسد ، لأن الأشياء تحيا في حياة ، وتطور ، ونمو ، ولا تنطوى الطبيعة إلا على كل ما هو حساس ، وحي ، فكل ذرة من المادة هي على عالم من المخلوقات التي لا تقنى وتتحرك دائما وفي الطبيعة لا شيء يولد إذ لا يوجد ميلاد ، لأنه لا يوجد موت بمعنى مطلق ، لأن الذى ينتهى من الوجود يبتدىء فيه ولكن في صورة أخرى ، وهكذا يصبح العالم في تصوره مجال نسخ وتحول ، أو حركة وحياة ، لأن أرواحنا خلقت مع العالم ، ومن ثم فهي أزلية أبدية لا تموت ولا تنتهى ، وإلى هذا المعنى يشير ليبنتز في مونا دولوجيته بقوله : « الميلاد تطور ونمو ؛ والموت احتواء ونقصان ، فلا يوجد ميلاد

(1) Leibniz, G W: The Monadology. Carr H. W. Los Angeles 1930 Para 66 P. P 114, 115.

مطلق ، ولا موت كامل بالمعنى الجامد لها (١) .

وهكذا تمثل النزعة الحيوية المثالية اتجاهها جديداً في الميتافيزيقا الليبنترية. حيث يبدو الوجود في ديناميكية خلاقة نشطة ومتطورة ، نامية وفي حيوية تامة تموج بالعالم ، وتنتشر في المونادات من أقلها نوماً حتى أسمىها أي (الموناد الأعظم) يقول ليبنتر : « وفي العالم لا شيء جاف أو عقيم أو ميت ولا صخب ولا فوضى إلا في الظاهر » (٢) .

وكان تصور ليبنتر عن مدينة النفوس الناطقة من بين إسهاماته العظيمة في مجال الفلسفة المثالية ، وتصور العالم الأفضل فقد جاء تصوره لهذه المدينة الفاضلة المثالية باعتبارها أكل دولة ممكنة تحت أكل ، وأعظم امبراطور (٣) .

ولقد تجسدت الرؤية الجمالية عند ليبنتر في هذه المدينة ، وكذلك في العلاقة بين المونادات بعضها البعض في العالم ، فالعلاقات في هذا العالم المثالي تمارس بصورة مثالية أخلاقية ، ولهذا فإن هذا العالم يعد من أعظم منجزات الله المجددة الإلهية . التي تتداخل فيه عنايته ، وسبق تقديره فتصنع النظام والترتيب الذي يظهر بين المونادات من أقلها شأناً ، حتى طائفة النفوس العاقلة،

(1) Ibid Para 73. p. 123.

وللمونادولوجية ترجمة عربية للاستاذ الدكتور على عبد المعطى محمد .

(2) Ibid Para 68 p 116.

(3) Ibid Para 86 p 137.

أو الناطقة أو الأرواح Spirits التي تشعر بأدراكاتها وتعلقها ، وتحاول أن تحاكي الله ، وتقلده كما تشارك في تكوين المدينة الإلهية للنفوس الناطقة . وهنا تبدو نزعة ليبنتز إلى تصور عالم فاصل جميل ، مؤسس على الانسجام الذي ينتج من وجود الحق ، والجمال ، والسكنا ، والعدل في مدينة النفوس الناطقة التي يعمل الكل فيها من أجل الخير ^(١) .

وفي ظل حكم عادل من حكومة خيرة كاملة لا توجد أفعال خيرة بدون مثوية ، ولا أفعال شريرة بدون عذاب أو جزاء يقول ليبنتز « وفي ظل هذه الحكومة الكاملة لا توجد أفعال خيرة بدون مثوية ، ولا أخرى شريرة بدون عقاب ، وكل ما في الوجود يجب أن يعمل لكي ينتصر خير الخيرين » ^(٢) .

وعلى هذا النحو المثالي الذي تصور فيه ليبنتز وجو عالم كامل تسير فيه العلاقات حسب مبدأ الانسجام والتوافق ، جاءت إهتماماته بعالم الفن ، وخاصة بفن الموسيقى الذي كان يعتبر مظهراً للايقاع الكوني ، تكون ماهيته الداخلية الأعداد والنسب ، وليس مستغرب عليه أن يخلط بين الموسيقى والرياضة فقد كان أفلاطونياً مثالياً .

وكان ليبنتز يربط دائماً بين جمال الموسيقى ، والجمال في الكون الطبيعي . أو انسجام الموسيقى ، و انسجام الطبيعة .

1) Ibid, Para 90 p 140

2) Ibid.

ولما كانت الموسيقى تمثل نوعاً من الحساب أو العلاقة المحسوسة بين الأعداد المرتبة التي تبعت اللذة في النفس حسب مسافات وأنواع صوتية معينة. فمن ثم تكون وثيقة الصلة بعلم الأعداد فهي لذلك - حساب لا شعورى . ومظهر للإيقاع الذى يشمل الكون ، كما أنها تمثل الانسجام والجمال الذى تستجيب له نفس الإنسان لاشعوريا لأنها تمثل فى الكون عناصر النظام ، والتنوع ، والترتيب والانسجام (١) .

وجدبر بالذكر أنه كان لفن الموسيقى دور هام فى الربط بين المونادات ، والموناد الأعظم فى عالم النفوس الناطقة ، فقد كان دليل عناية الله بالكون ، وتحقيق أكبر قدر من الانسجام فى العالم الحيوى ، ذلك الانسجام الذى يحتمله التركيب المنظم الجميل بين أممى الإيقاعات .

(٣) بسكال :

أما فلسفة بسكال الجمالية فسوف يتم بحثها من خلال ثلاثة موضوعات هامة هي :

١ - التيارات الأدبية فى عصره وموقفه منها .

٢ - موقفه من فن الشعر .

٣ - أهمية دوره فى الأدب الفرنسى .

1) Leibniz : La théodicée — paul Janet Troisième E, Paris Hachette p38. 1878.

ولقد كان لنشأة بسكال الأدبية أثراً كبيراً على حياته وخاصة بعد أن نمي فيه والده حب القراءة ، والشغف بالأدب بصفة عامة ، كما ساعدته ظروف مجتمعه السياسية والاجتماعية ، والدينية ، في خلال القرن السابع عشر على احتواء الحركة الفكرية في ذلك الحين ، والتعبير عنها على نحو ما عبر عن حالة بلاده الفكرية في مختلف المجالات .

وإذا كان الفيلسوف قد تأثر بحالة مجتمعه الفكرية في مجالات العلم والسياسة ؛ فإن مجال الدراسات الأدبية كان قد لعب هو الآخر دوراً كبيراً في إتجاه فكره في هذا الميدان .

والذي لا شك فيه أنه لم يكن لأى مفكر في القرن السابع عشر من أثر على فكر بسكال بقدر ما كان لكورنى Corneille وديكارت Descartes اللذين تعدى أثرهما عليه إلى التأثير في العصر كله .

وكان الأول أدبياً ، وكاتباً مسرحياً ، تشهد بذلك مسرحياته الرائعة التي ساهدها جمهور باريس ما بين ١٦٣٦ و ١٦٤٣ من أمثال سيد Le Cid أو سينا Cinna ، وهوراس Horace وبوليوكت Polyucte ، وقد صورت هذه المسرحيات الإنسان في حالة المثل الأعلى الذى يجمع في شخصيته صفتين هامتين يتمثلان في الشخصية المتكاملة هما : صفة الحرية الكاملة التي لا تضعفها العواطف ، والاتفاعلات وتقوم عليها في الوقت نفسه وصفة حكمة النظر ، ونور العقل ، وهما ما يهتدى بهما الإنسان إلى ما يحقق حريته ، ولذا فقد صور كورنى الشخصية الانسانية وهي قائمة أو مؤسسة على صفتين رئيسيتين هما : الحرية الكاملة ، والحكمة العالية . فليس ثمة قيمة للحكمة بدون الحرية . أى أن يكون الانسان حراً ، كما أنه لا قيمة للحرية بدون أن يتمتع

بكامل حكمته العليا. ولذلك فقد صور المثل الأعلى للانسان في نهاية مسرحياته بالبطل الذى يمثل الشخص الشجاع ، الحكيم ، المثلث المقدام ، وهو كذلك العالم والمفكر الحر .

وهكذا استطاع تفكير كورنى أن ينفذ إلى عقول المفكرين في هذا العصر ويلعب دوراً خطيراً وهاماً على مسرح الأحداث الأدبية والسياسية . أما العامل الفكرى الثانى فقد تمثل في أثر فكر ديكارت الذى اتجه إلى الاعلاء من ثقة الانسان في عقله ، وحكمته كما يحاول ابراز مسألة إرادة الانسان وحرية الكماله ، ومن ثم أصبح الانسان الفاضل في تصوره هو الانسان الأعلى إلا أنه لا يمكن أن يحقق هذه الصفة في ذاته مالم يتحل بصفتين أساسيتين هما : العقل الواضح المتميز ، والارادة القوية ، وهما صفتان تظهران في إتحاد وإنسجام من خلال الشخصية الانسانية . وللفضيلة عنده اسم خاص هي « الأريحية » أو « السباحة الكرم La generosité » ووفقاً لما تقدم فإن ديكارت يرى أن الرذيلة Vice هي الشر Mal أما الخير فبهئة تقوسنا ، تتوجه إرادتنا إليه إذا ما تحلت بالأفكار الصحيحة المتميزة الواضحة التى يؤكدها ديكارت في « المقال عن المنهج » .

وهكذا نجد أنفسنا في مواجهة مفكرين عظيمين كان لها أعظم لأثر في فكر هذا العصر (عصر لويس الثالث عشر ووزارة ريشيليو) فتصورا المثل الأعلى للانسان الذى كان يتصوره الناس في عصرها أروع تصور ، ومن ثم عبرا عنه خير تعبير ، وخاصة الأول في صورة أدب نثرى أو شعري .

والواقع أنه لم يستطع أى مفكر آخر أن يترجم عن روح عصره مثلاً فعل هذان الشخصان .

ويبدو أن بسكال كان أدبياً عبقرياً ، عبر عن أفكاره ، ومشكلاته تعبيراً شخصياً ، خاصة وقد صاحبت فلسفته ظروف نفسية فقد نشأ يتيماً من الأم . ولم يناهز الثالثة من عمره ، وعلى الرغم من ظروف مرضه المزمن الذي ظل يعاني منه طيلة حياته مثل شلل نصفي ، وإضطراب هوى ، وصداخ شديد لا يحتمل . إلا أنه قد نبغ في مجالات العلم ، والسياسة والأدب .

(١) التيارات الأدبية في عصر بسكال ، وموقفه منها .

على الرغم من أن بسكال كان واحداً من أكبر شعراء النثر في عصره بيد أنه كان يهاجم الشعراء ، ويتهممهم بأنهم أصحاب لغة مهينة *La Langue Professionnelle* لا تعبر إلا عن المهنة فحسب ، ومن ثم تفتقد إلى روح الشعر ، ولغته الساحرة مما دفعه إلى اختراع لغة خاصة به *La Langue speciale* .

ورغم أن موقفه من اختراع هذه اللغة الخاصة قد نتج عن أزمة الأدب واللغة في عصره ، إلا أن بعض مؤرخي الفلسفة يذهبون إلى القول بأنه كان أسيراً لفكر كورنيه ، وأنه لم يقرأ شعر جميع شعراء عصره . ورغم كل ما رموه به من سهام نقد ، إلا أنهم عادوا وأعترفوا بأصالته في مجال الشعر ، وفي التسامي بالحياة الخلقية والفلسفة الانسانية العميقة .

يقول بسكال في مجال الأدب : « شاعر وليس رجل شريف ^(١) » وهو

1) Les Pensées, sec (1) Pen N39 P60 " Poet et non Honnête Homme "؛

يميز في هذه المخاطرة بين الشاعر والرجل الشريف ، على غرار التقاليد المرعية في القرن السابع عشر فقد كان الرجل الشريف هو الملتزم بأخلاق العصر ، فهو الذي يتمسك بالمبادئ الثورية ، ويحاول الدفاع عن حقوق المظلومين في مواجهة السلطة ، ومن ثم فإن معنى الشرف هنا كان في أكثره سياسياً ، وإحتماعياً ، وأخلاقياً . وخلصته التزام الرجل الشريف بأقواله وأفعاله ، وكذلك بتنفيذ ما يعتنقه من آراء ، وما يدلى به من أقوال دون أى تقاعس أو تردد أما الشاعر فإنه قد يكون مجونا وعريدا بعيدا عن الفضيلة ، ورغم ذلك فقد يكون على موهبة شعرية خارقة .

وهكذا يمكن أن يكون الشاعر على موهبة شعرية خارقة ، كما يستطيع أن يبني في مملكته الشعرية الخيالية عوالم كثيرة قد لا يكون لها وجود في عالم الواقع ، وقد يفصح عن أمر ، ويهدد بآخر ولكن مجهوده يقف عند حد قريضة الشعر دون أن يملك المنازلة ، أو أن يلتزم بتطبيق ما صرح به من آراء في مجال العمل أو السلوك وهذا هو الفارق الأساسي بين الشاعر ، والرجل الشريف .

(٢) بسكال ، وأدب الشعر :

كان بسكال شاعراً كلاسيكياً في مبادئ الفن فقد اهتم بوصفه شاعراً بكمال الشكل ، لأنه كان ينظر إلى التفكير باعتباره شياً غير منفصل عن عمل الخالق ومن ثم فقد أخذ يخلق بعقريته إتجاهات جديدة ، ويتحدى بقدرة رائمة كل المدارس ، إلى الحد الذي اعتبره الرومانتيكيون واحداً منهم ^(١) .

1) Mesnard; Jean : Pascal, Hatier, paris 1951 p 186:

وقد تميزت كتاباته في مجال الشعر والأدب بالفن والسحر والحضور وقوة الأسلوب ، مما يدل على أنه ملك أهم صفتين للكاتب وهما : « خصوبة الاختراع ، وثبات الذوق ، وهما يجتمعان في توازن قلما يصل إليه أحد » (١) .

لقد كان الفيلسوف يشعر بموهبة العبورة المصحوبة بالفكرة ، فتولد في نفسه حرارة الشعور من إحياء الفكرة التي تنبثق عنها صورة الشاعر ، فضلا عن أسلوب متميز بالثورة ، مليء بالحساس وهكذا فقد كان بسكال في بحث دائم عن الكلمة « الثائرة » ، ولهذا فقد كان يعطى لمن يقرأونه الاحساس بحضوره في اللحظة نفسها التي يضع فيها هذه الفكرة ، ويجعلها ضرورة ملزمة . ومن ثم كانت الحياة عنده هي تحقيق عمل فني يسعى قدر الامكان إلى السكال » (٢) .

لقد كان بسكال كاتباً عظيماً ، وكان عمله العاسي والأدبي دافعا وراء ما اتصف به من نوازع إنسانية ، وأخلاقية يقول مينارد عنه : « أنه ليس الكاتب *ecrivain* بل الإنسان *L'homme* وهو كذلك رجل الشرف ، والمذهب والفضيلة » (٣) *L'homme d'Honneur de doctrine et de vertu* ويستلزم عرضنا لدور بسكال في مجال الجماليات (الأدب الفرنسي) أن نعرض

1) Beguin Albert : Pascal Par Lui même *ecrivains* *Toujours*, paris 1964. p 88.

2) *Ib.d.*

3) *Ib.d.*

لبعض الموضوعات ذات الأهمية والعصلة بهذا المجال ، مثل موضوع الخيال ،
والفصاحة ، وكذلك موضوع المشاركة الوجدانية ، ومسألة الجمال وغيرها
من مسائل تتعلق بهذا المجال .

أ - موضوع الخيال :

بعد موضوع الخيال من بين الموضوعات الهامة التي يطرحها بسكال على
بساط البحث في الأدب من خلال خواطره ، وخاصة وقد اعتبرها لازمة من
لزومه يقول في نص له : « الخيال هو ذلك الجزء الخاضع من الانسان ،
وهو أصل الخطأ ، والبطلان ، ويقدر ما يكون مضلًا فانه لا يكون كذلك
دائمًا ، ذلك لأنه لو كان كذلك دائمًا فانه سيعبج قاعدة اليقين معصومة من
الكذب ، ولكنه لما كان في غالب الأمر خاطئًا مبطلًا فهو لا يمنعنا أى
علامة عن صفته التي يمكن التمييز بها بنفس النسبة بين الصواب والخطأ^(١) .
وهذا يعنى إننا نستطيع أن نميز بوضوح بين ما هو صواب ، وما هو خطأ
مادام الخيال لا يخطأ أبداً في أرشادنا إلى ما هو خطأ ، ولكن التمييز بينهما
ليس بهذه السهولة ، فالخيال لا يظل كاذباً في معظم الوقت فقد يأتى وقت
يكون فيه صادقا (واقعي) .

وتبرز أهمية الخيال عند الانسان من خلال هذا النص ، كما تبرز كذلك
مسئوليته عن الخطأ ، وربما تلبسنا من معنى هذه الخاطرة تشابهاً وتأكيذاً
لما ذهب إليه ديكارت في تأملاته عن خطأ الاعتماد على الخيال كمصدر من

1) Pensées sec II pen N 82 p 81.

مصادر المعرفة ، يقول ديكارت في التأملات « أن وضوح معارفنا وتميزها ليس مرجعه إلى الحواس ولا إلى الخيال » (١) .

والخيال وفق ما تقدم لا يعطى لنا الصورة الحقيقية عن الأشياء فيضخم ويصغر فيها بصورة غير واقعية . يقول بسكال في خطورة الخيال وتزييف الواقع .

« يضخم الخيال من الأشياء الصغيرة ويقدرها بصورة مبالغ فيها ، وعلى العكس من ذلك فإنه يصغر من الأمور الكبيرة ليجعلها متفقة معه » (٢) .

وهكذا فإنه يرى أن ملكة الخيال تلعب دورها في العقل فتصغر الأشياء ، وتضخمها حتى تتفق مع الفكر ، وذلك مثلما نتحدث عن فكرة وجود الله ، وهي فكرة كبيرة فإن الخيال يعتمد إلى أن تتضاءل حتى تصبح في مستوى مقاييس الخيال الانساني ، وكأنه يريد أن يقول : « إن الخيال لا يصلح أن يكون منظاراً صادقاً للألوهية لأنه يعمل على تصغير الوجود الإلهي ليكون شبيهاً بالوجود الانساني ، وهكذا يصبح الخيال عند بسكال وسيلة من وسائل العقل في تفهمه للأشياء بحسب حاجة الانسان إليها ، وقد عبر الفيلسوف عن ذلك خير تعبير في هذه المخاطرة حيث يقول : « أن الأشياء التي تستوقفنا وتستحوذ علينا تعجبنا كثيراً ، لأنها نخفي قدرها من الخير الذي لا يكون دائماً هو نوع من العدم الذي يضخمه خيالنا فيجعله كالجلبل ، وفي جولة

(١) ديكارت ، التأملات ، بت عثمان أمين ، ط رابعة القاهرة ١٩٦٩ م .

(٢) Pensées, sec III pen n $\frac{3}{4}$ 4 p87.

أخرى من الخيال نكتشف هذا الخير بدون مشقة « (١) .

فتحن كثير ما نتمسك بأشياء ونتصور أن فيها خير لنا ، والواقع أنها لا تكون خالية من الخير لأن خيالنا إنما يوضح لنا هذا الخير ويجعله في مثل ضخامة الجبل ، وعندما يجعله كذلك فأننا نستطيع إكتشافه ، ولهذا فإن الخيال هو الذى يظهر القدر القليل من الخير ويجعله كالجبل ، ومن ثم يمكننا من سهولة إكتشافه . وهنا إشارة إلى خداع الخيال الذى سبق « لديكارت » أن أشار إليه ، كما يشير النص من جهة أخرى إلى خطورة الخيال ومبالغته فى تصوير الأشياء .

وهكذا يذهب بسكال إلى أن الخيال مصدر تزييف . فى تصوير الأشياء ، وهو من جهة أخرى يعد لازماً لمجال الأدب لاسيما وأنه كان شاعراً . والحق أنه لا ينبغى النظر إلى بحثه فى موضوع الخيال باستغراب ودهشة خاصة وأنه كان عالماً ، وصاحب تجربة علمية تستلزم ضرباً من الخيال هو ما يعرف بالخيال العلمى .

ولقد امتلات نعوص خواطره بالعديد من الموضوعات الإيدية والنثرية ، والشعرية ، وما يتعلق بها من نواحي اللغة ، والجمال والتنظيم وغيرها من مسائل ، فى مجال اللغة نجده يبحث فى كتابه عن لغة جديدة خاصة فى الشعر محاولاً مهاجمة حصومه : « . لا يجرؤ أحد على القول بأننى لم أكتب شيئاً جديداً فإن وضعى للمادة كان جديداً ، والحق أن سبب تفوق

1) Ibid.

أحد لاعبي الجودى Jcu de paum إنما يرجع إلى طريقة وضعه للكرة في مكانها المناسب بدرجة تفوق زميله ، ولهذا فإني أحبذ أن يعلم من يقرأ عنى أتنى قد أجدت إستعمال الكلمات القديمة ، وأعدت تشكيلها لكى أضيفها في شكل ومضمون جديدين « (١) .

وهكذا يشير بسكال إلى فكرة التجديد في مجال النثر الفرنسى ليس أدل على ذلك من نبذه للغة المهنية لشعراء عصره ، وإبتكاره لغة أخرى جديدة خاصة بالشعر ، ومستلهمه لروحه ، وقد أدى به ذلك إلى تناول المعانى ، والموضوعات الشائعة والمتداولة ، القديمة ولذلك فقد عمل على تجديدها شكلا ومضمونا يقول في مناسبة التجديد فى الأدب : « . . . عندما توضع الكلمات بصورة جديدة فإنها إنما تخلق معانٍ ، وإحساسات جديدة » (٢) .

وقد ساعدت نشأة الفيلسوف اللغوية ، وحبه للاداب وإهتمامه ، باللغات فضلا عن إجادته اللغتين الفرنسية واللاتينية . وكذلك اللغات القديمة على شفه بالآدب ، وتنمية حسه اللغوى بقول فى موضوع اللغات « . . . اللغات ما هى إلا رموز على غرار الأعداد لا تتحول فيها الحروف إلى أخرى ، إنما تتحول الكلمات إلى مثيلاتها ، ومن هنا جاءت صعوبة حل رموز أى لغة مجهولة (٣) » وعلى هذا النحو الذى يعبر عنه النص فإن الحروف لا تتغير إلى مثيلاتها ، لكن الكلمات هى التى تتحول ، أو تتغير إلى كلمات أخرى ، لأن تجمع الحروف فلسفيا يستوجب خلق كلمة جديدة فى حين أنه يتكلم فى هذه الخاطرة عن المعانى ، واللغة ليست أكثر من معانٍ ، وليست حروفا مطلقة لا معنى لها ، ولا هدف منها .

1) Pensées , Sec 1, pen N 22 p 54.

2) Ibid.

ب - الفصاحة El. quence

تبين لنا بما سبق مقدار اهتمام بسكال بدراسة اللغات وآية ذلك ما أسداه من نصيح وإرشاد للمهتمين بدراسة الآداب واللغات ، وشروط الكتابة والقراءة السليمة ، حتى يصبح الإنسان فصيحاً متمكناً من لغته .

ولقد رأى بسكال أن دعائم الأدب ثلاث هي :

الفصاحة ، والواقعية ، والجمال فإذا توفرت هذه الدعائم الثلاث فيه صار أدبا أصيلاً يقول في هذا الصدد : « ... تستلزم الفصاحة (البلاغة) وجود الجميل والواقعي على شريطة أن يكون هذان الشيطان مستمدين من الحقيقة » ^(١) ومن تحليل هذه الخاطرة يتبين لنا مبلغ اهتمام بسكال بالواقعية والجمال في الأدب . ومدى صلتها بالحقيقة ، وخلاصة القول أن هذه الموضوعات كلها تشير إلى اهتمامه الكبير بقضايا الأدب في عصره . والامامه بمختلف الاتجاهات التي تنهض بمستواه ، وتكسبه حيويته وإبداعه . كما تشير من جهة أخرى إلى الاتجاه الواقعي والجمالي الذي ترسمه الفيلسوف في خطاه في عالم الجماليات في مجال الأدب - ومدى اهتمامه بالكلمات والحروف ، وكذلك عنايته بوجود عنصر البلاغة الأدبية التي كان يعدها إحدى صور التفكير ^(٢) التي تعطي لكتابة الأدب رونقها وجمالها وإبداعها ، كما أن لها من سمات الجمال ما يستميل الناس في لين ولطف ، وليس عن قصر أو ضغط أو سيطرة ^(٣) .

(1) Ibid, sec I Pen N 25. p 55

(2) Ibid

« Eloquence qui persuade d'occire nous par empire en
Tyran nous en Roi »

ويذهب بسكال إلى أن أسلوب الكتابة الأدبية (البلاغة الأدبية هو
الاسلوب 'style' المناسب والجدير بنقل الأفكار إلى الناس ، والتعامل معهم
لأنه يستميل مشاعرهم في لين ولطف وهودة ، وليس عن طريق السيطرة
أو الضغط أو السلطان ، كما كان يحدث أحيانا في عصره من اجبار الناس
على الايمان ببعض الأفكار عن طريق الضغط السياسي ، وغيرها من أساليب
السيطرة . ويبدو أن هذا النص قد أفصح عن تأثير العصر على فكره .
والدور الذي لعبه في مجال الحياة الفكرية في فرنسا آنذاك .

جـ - المشاركة الوجدانية Sympathie

يطرق بسكال مجال الجمال الأدبي فيرى أنه يعبر عن الصلة بين طبيعتنا .
وبين ما يعجبنا من أشياء ، ومعنى ذلك أن النفوس إنما ترضى أو تقبل ما
يتفق مع طبيعتها من أشياء وأحداث ؛ لأن هناك نسبة توافقية بين طبائعنا ،
وبين الأشياء التي تكون موضع استحسان أو قبول ، فإن هناك نوعا من
التوافق بيننا ، وبين الأشياء ولذلك فنحن نتساءل عن سبب إعجابنا بالنص
الأدبي ، أو بما يكتب عنه الأدب ؟

والحق أن المتذوق الأدبي إنما ينشأ عن نوع من المشاركة بين الأديب ،
وبين ما يكتب عنه ، أو بين المتذوق والانتاج الأدبي .

وتعد صفة المشاركة الوجدانية من أهم الصفات التي تتميز بها الآداب
العالمية التي تخاطب الانسان مباشرة ، وبصفة عامة لا بوصفه مصريا أو
هنديا أو غير ذلك ...

وتقوم المشاركة الوجدانية على أساس أن هناك صلة ما أو نسبة ما بيننا ، وبين أخواننا في الانسانية من جميع الأجناس ، وان هذه النسبة أو العلاقة نجعلنا نحس بمشاعر البشر الآخرين فنشعر بمعايشتهم ، ونقوم بمواساتهم حينما تقع لهم أحداث دامية تستثير شعورنا ، وكذلك فاننا نشعر بالمشاركة الوجدانية حينما نقرأ أدبا انسانيا يعالج مثل هذه المواضع ، ومن ثم فإن الفضل يعزى إلى بسكال في الكشف عن حقيقة هذه المشاركة في وقت مبكر وقد عبر عنها بقوله : « إنها شعور بالموافقة بين طبيعتنا ، وبين الاشياء التي نرضى عنها أو نقبلها ^(١) . إن هذا الشعور بالموافقة أو الجمال هو ما نسميه الآن في القرن العشرين ، وفي دراسات النقد الادبي باسم « المشاركة الوجدانية » التي تعد منبع التذوق الفني والادبي معا . وقد عبر بسكال عن موقفه هذا في الخاطرة ذاتها بقوله : « كل ما هو مكون بحسب هذا النموذج ، يقع لدينا موقع القبول سواء كان منزلا ، أو أغنية ، أو مقالا ، أو شعرا أو عصافيرا ، أو انهارا ، أو اشجارا ، أو حجرات ، أو ملابس . وكل ما لا يكون مكونا بحسب هذا النموذج فانه لا يقع موقع القبول لدى هؤلاء الذين لديهم ذوق رفيع ، ولما كانت هناك علاقة تامة بين الاغنية والمنزل اللذين تكونا بحسب هذا النموذج ، ولانها يشبهان هذا النموذج الوحيد برغم أن هذا التكوين يتم بحسب نوع كل منهما ، فانه اوجد كذلك علاقة بين الاشياء التي تكونت بحسب النموذج الرديء ، وليس ذلك لكون هذا النموذج وحيدا ذلك لانه توجد نماذج رديئة لا حصر لها ، ومع ذلك فان أى مقموعة شعرية رديئة مثلا قد تكونت بحسب نموذج رديء أى كان ،

فإنها تشبه تماماً امرأة صنعت ملابسها بحسب هذا النموذج الرديء وليس هناك ما هو أكثر مدعاة للفهم من تقديرنا لمقطوعه شعرية ، وكيف لا تكون كذلك بدون اعتبارنا لطبيعتها وعلاقتها بالنموذج الذي صدرت عنه ، وكذلك بأن نخيل امرأة ، أو منزلاً صنعوا بحسب هذا النموذج وكيف أن صلتهم بهذا النموذج ستكون مثل صلة المقطوعة الشعرية بالنموذج نفسه (١) .

وهكذا يثير بسكال مشكلة النماذج الأدبية *Modeles Litterature* التي سيكون لها أثرها الكبير في دراسة الأدب في القرن السابع عشر ، والقرن العشرين ، كما نجد امتداداً لها عند الناقد دي هاميل (٢) ، ومضمون هذه النظرية التي كان بسكال أول من أشار إليها في تاريخ الأدب ، ان نمية نماذج أدبية وفنية تلتقي عندها الآثار الأدبية ، فكل عمل فني جيد إنما يستند إلى نموذج ، وتتفق الأشياء كلها ما كان جميلاً منها ، وما كان رديئاً في التقائهما عند النماذج التي صدرت عنها سواء كانت شعراً أم نثراً أو صناعة معمارية أو ملابس أو منظراً طبيعياً فنية الجمال في كل هذه الأشياء التي تبعث فينا الرضا ، والقبول إنما تستند إلى نموذج وحيد يقدم بهذه الصفة الجمالية وهو أساس حكمتنا على هذه الموضوعات ، أو هذه الأشياء الطبيعية بالجمال .

(١) *Penseés*, Sec (1) pen 32 p54 - 57 .

(٢) راجع كتاب دفاع عن الأدب - د. محمد مندور اقرأ له الجزء الأول (النماذج الوهمية من ص ١٢٨ إلى ص ٣٣) دفاع عن الادب للكاتب الفرنسي دي هاميل عضو الاكاديمية الفرنسية . ترجمه وعلق عليه د محمد مندور .

وإذا كانت الأشياء الجميلة تلتقي عند نموذج فريد فان بسكال يرى أن الأشياء القبيحة إنما تلتقي عند نماذج لا حصر لها ، وهكذا فانه يجعل هناك نسبة وحيدة بيننا وبين الأشياء الكبيرة التي نتمتعها بالرضى أو بالجمال ، ذلك لأن نموذجها واحد . أما الأشياء القبيحة فانها لا تتميز فينا رضى أو قبول ، ومن ثم فهي تتنافر مع أنفسنا ، وهذا التنافر لا يؤايف وحده بالنسبة أو العلاقة ، وإذا كانت النسبة القائمة على القبول والرضى واحدة ، فاننا لا يمكن أن نحدد حالات السلب لهذه النسبة ، أى لا يمكن لنا أن نحصر علاقات عدم القبول التي تواجه بها الأشياء القبيحة ، ومن ثم فانه يرى أن كل ما هو قبيح يستند إلى نماذج لا حصر لها .

ويمكن هنا أن نشير إلى تأثير أفلاطون في موقفه الجمالى ذلك أن سقراط يتساءل في محاوره بارمنيدس : كيف تكون الاشياء القبيحة والرديئة نماذج في عالم المثل فيرد بارمنيدس عليه أى أفلاطون قائلاً : أنك مازات شابا ياسقراط ، وحينما تتقدم بك السن ستقبل أن تكون هناك نماذج للاشياء القبيحة .

ولكن أفلاطون لم يوضح لنا تماماً ما هى هذه النماذج فتركها بدون تحديد ، في حين أشار في أكثر من محاوره إلى الجمال بالذات . وهو نموذج واحد ، ومن هنا نرى كيف أن موقف بسكال الجمالى كان متفق مع نفس الموقف الأفلاطونى .

وجدير بالذكر أن بسكال قد طبق هذا الموقف في مجال النقد الأدبى والفنى ، بحيث أصبحت نظرية النماذج (الأنماط) كما تسمى حديثاً من

أهم أسس النقد الأدبي Critique Littéraire المعاصر .

وجدير بالذكر أن بسكال لم يكن يبحث عن نماذج في العالم المعقول ،
لكنه حاول رؤيتها في كل ما هو طبيعي .

د - الأدب وموضوعات الجمال Les themes de la Beauté

تعدد موضوعات الجمال من وجهة نظر بسكال فكما نقول أن هناك ثمة
جمال شعري Beaute poetique ، فانه ينبغي لنا أن نقول أن هناك جمالا
هندسيا ، وجمالا طبييا ولكن لأن الناس يعلمون بموضوع الهندسة ، والذي
هو عبارة عن براهين Preuves وكذلك لعلمهم بموضوع الطب المائل في
الاستشفاء Guerison فانهم لا يتحدثون عن أمثال هذا الجمال .

يقول بسكال « ... أما جمال الشعر Poesie أو التذوق agrement
الذي يعد موضوع الشعر فاننا نعجز عن تقليده ، ولكن البعض حينما
عجز عن هذا التقليد ذهب بصيغ ويؤلف عبارات وكلمات غريبة تحت
مسميات الجمال الشعري (١) » .

ولقد أفصحت نصوص بسكال عن النقد الذي وجهه لشعراء عصره فيما
أخترعوه من كلمات غريبة ، وردثة تحت اسم « الجمال الشعري » وهو ما عبر
عنه تحت عنوان « جمال شعري » بقوله : « ينبغي على الانسان أن يشير إلى
الجمال الطبي ، كما يتكلم تماما عن الجمال الشعري لاننا لا يمكن أن نكتب عن

1) Pensées. se (1) pân 33 p 37.

جمال الهندسة أو جمال الطب وإن كنا نعرف موضوعاتها فالبراهين هي موضوع الأول والاستشفاء هو موضوع الثاني ولكن الانسان يجهل موضوع الشعر ولا يشعر ، ولا يعرف ما هو التذوق أو الشيء الجميل ، فنحن لانعرف ما هو هذا النموذج الطبيعي الذي نقلده . وحينما عجز بعض الشعراء عن معرفة النموذج الطبيعي الذي يقلدونه فقد إستخدموا ألفاظ مثل العصر الذهبي « Siècle d'or » أو عجيب أيامنا *merveille de nos Jours* وحتمى « Fatal » ، وهم يطلقون على هذه الالفاظ الغريبة اسم « جمال شعري » ... ولكن من ذا الذي يتصور امرأة تكون بحسب هذا النموذج الذي قوامه الكلام عن أشياء صغيرة بكلمات كبيرة ، من ذا الذي يتخيل كيف ستري هذه المرأة أنها جميلة مليئة بالمرايا ، والسلاسل التي تثير السخرية ، ذلك لاننا نعرف تماما مما يتكون قبول أو رضى امرأة ، كتحك وقبولنا لمقطوعة شعرية ، وهؤلاء الذين لا يعرفون هذا الفرق سيعجبون بما كان موضع الرضا من المرأة ، وهنا كثير من القرى التي نعتبرها ملكات . وقياسا على هذا فنحن نسمى المقطوعات المكونة بحسب هذا النموذج ملكات القرى » (١) .

ويهدف بسكال من هذه المخاطرة أن يميز بين نماذج الجمال الأدبي ، ونماذج الأشياء ، فإذا كانت هناك نسبة للقبول أو الاستحسان بين المرأة ، وبين ما تراه من نساء أخريات ، فإن هذا الاستحسان لا يمكن ان يكون هو بعينه بين الناقد أو المتذوق للقصيدة الشعرية ، ومنطوقها . وهو يعيب على شعراء عصره تخطئهم في أحكامهم حين يعجزون عن الكشف عن نموذج

1) Pensées, sec (1) pcn N 33. p 57.

الجمال في الشعر، فيقولون أن هذا الشعر يرجع إلى العصر الذهبي ، لأنه خارق أو معجزة وهذه أحكام غير مطابقة للنموذج الشعري الأدبي .

وعلى الرغم من امكان اكتشافنا للجمال في الهندسة ، وفي الطب ، وفي غير ذلك من الأشياء لأنها تثير فينا الاستحسان الذي يختلف في جمال الشعر تماماً عنه في المجالات الأخرى ، بيد أننا في دراستنا له نحتاج إلى دراسة للشكل ، والمضمون الذي نحتاج إلى تذوقه بحسب نموذج أدبي نكشف عنه ونرجع إليه ، أما جهلنا بهذا النموذج فإنه يوقعنا في كثير من الأخطاء في أحكامنا الجمالية على الشعر .

وهنا يقف بسكال موقف الناقد لشعراء عصره لأنهم يقرضون الشعر دون إحتذاء لأي نموذج أدبي جمالي ، ويؤكد هذا المعنى ما جاء في نصوصه من تعاهاتهم التي يسمونها « جمال شعري » مما يؤكد ما ذهبنا إليه من أنه كان ناقداً أديباً من الطراز الأول ، وهذا ما أفصحته عنه كتاباته في الآدب .

هـ - أهمية دور بسكال في الأدب الفرنسي :

مما سبق يتبين لنا أهمية الدور الذي لعبه بسكال في مجال الأدب في عصره ، فقد كان شاعراً ناقداً لشعراء عصره الذين كانوا يقرضون الشعر بدون أن يحذوا أي نموذج أدبي جمالي ، كما كان ملماً باتجاهات الشعر ، ونماذج الجمل المختلفة يشير إلى ذلك مؤلفه « الخواطر » الذي يضم مجموعة من الخواطر التي تنطوي على أفكار قيمة بالنسبة للقراء ، وهواة الأدب ، والناشئين والباحثين ، وقد تلمست أثناء قراءتي لهذه الخواطر وجود

مسحة إرشاد وتوجيه كان بسكال يحرص على توجيهها إلى أدباء عصره ، فهو مثلاً ينصح بتنظيم الفكر وحسن ترتيبه ، كما يشجع على الاعتدال في طريقة القراءة فيقول : « يصعب على الإنسان أن يفهم شيء أثناء القراءة السريعة أو البطيئة ذلك أن كل من الطريقتين لا تتبع الوسط ، وخير الأهر أوسطها » (١) .

وهنا يظهر ميله إلى الاعتدال والهدوء في أثناء القراءة ، وهما عاملان من عوامل التركيز والفهم ، وما يترتب عليهما من حسن الاستيعاب وتنظيم الأفكار ، كما يتبين لنا إتجاهه الأرسطي حين يشير إلى فكرة الوسط « فقد أشار إلى موضوع الفضيلة باعتبارها وسط عدل بين طرفين كلاهما رذيلة ، فكل ما هو مستحسن أو خير إنما هو وسط وعلى هذا النحو يشير بسكال متفقاً في ذلك مع أرسطو .

ولم يقتصر بسكال على مجرد توجيه النصيحة المتعلقة بإجادة القراءة فحسب ، بل اجتهد في الكشف عن المضامين التي تنطوي عليها موضوعات الأدب ، والبحث في كل موضوع عن نقطة البدء فينبغي عند الشروع في عمل ما أن يعرف الإنسان تماماً من أين يبدأ ؟ (٢) .

وعلى الرغم من إشارته إلى موضوع وجوب النظام والدقة في العمل الأدبي ، إلا أنه يتجه في بعض كتاباته إلى عكس ذلك فهو يقول في خاطرة له : انني سأكتب خواطوي هنا بدون ترتيب وربما لا يكون هناك

1) Pensées sec II Pen N 34 P 66.

2) Ibid sec II pen N 19 P 53.

إضطراب بدون هدف ، فان هذا هو الترتيب الحقيقى الذى يحدد موضوعى ولو بطريق عدم الترتيب ذاته ، وإذا كنت فى سبيل معالجة موضوعى بنظام فما لا ش فيه أننى سوف أوليه أهمية كبرى لا لشيء إلا لأننى أود الإشارة إلى أن الموضوع لا يحتمل النظام والترتيب (١) .

ومن تحليل هذه المخاطرة يبدو لنا أن ثمة تناقض يبرز فيها ، كما ندهش لأن تكون هاتان المخاطرتان لنفس الكاتب ، ويبدو أنه كان يقصد من المخاطرة الأولى الإشارة إلى معنى النظام فى الكتابة بوجه عام وهو من المبادئ العامة والأساسية لكتابة الأدب والعلم ، كما أنه ضرورة يجب على العلماء والادباء الالتزام بها .

أما المخاطرة الثانية فيبدو فيها أن بسكال كان يعثر أفكاره ، بدون نظام أو ترتيب فى خواطره التى لا تعطى لنا أى إنطباع عن أى نوع من الدراسة الفلسفية المنهجية المنظمة ، ورغم هذا كله فانه يشير إلى أنه لم يغب عن ذهنه لحظة واحدة الهدف الذى وضع من أجله جميع خواطره ، وكان هناك علة غائية هى الهدف الأساسى فى الترتيب أو التنظيم الذى يتصوره لها فهو يبين للقراء أن الخواطر تخضع لنظام وهدف فى كتابتها على الرغم مما يبدو عليها من مسحة اضطراب ، بل يضيف إلى هذا انه إنما يزعم بأن يقدم الأشياء التى تستعصى على النظام والترتيب فى صورة منظمة وربما انه يريد بهذه الإشارة ان يكون واقعياً كما اختط لنفسه منذ اللحظة الاولى فى خواطره ، أى انه يعبر فى هذه الخواطر من خضم الحياة فى عنفوانها ، وفى ابعادها المتعددة ، وهذا

1) Ibid sec VI pen N 373 d 201.

أمر يستعصى على كل نظام فأمر الحياة الواقعية تعشاها الصدفة ، وعدم الترتيب من كل ناحية لتقابل إرادات مختلفة في صنع أحداثها .

ولقد تعددت إهتمامات بسكال فلم تتوقف عند حد الاهتمام الأدبي بل تعدته إلى سائر المجالات العلمية والفلسفية والأخلاقية والدينية يقول في ذلك: « أن الناس لتندش وتسد عندما تجد مؤلفا وليس كاتباً يكتب في أمور كثيرة حتى في مجال اللاهوت (١) .

وكان بسكال ينتظر من جمهور القراء باعتباره أديبا تشجيعا وحاسا ، فهو يعتقد أن الحساس الذي يحيط به القراء الكاتب ، ويشعرون به من بين العوامل التي تحفزه على التقدم ، لأن الإنسان يميل بطبيعته إلى الفخر بذاته ، وإلى أن تقبل الناس عليه فالمصحح الفصيح الذي يشور في كلماته . إنما يجتذب تشجيع الناس ويثير إهتماماتهم وقد لا يكون على نفس مستوى الجودة في مجال الكتابة ويرجع ذلك لعدم حماس الجماهير وتشجيعهم له ، فهناك من الناس من يجيدون فن الحديث ، في حين أنهم لا يكتبون بنفس الجودة ، ويرجع السبب في ذلك إلى ما يحيطهم به الآخرون من تشجيع وحماس ، وقد يحدث العكس إذا لم يشعروا بذلك » (٢) .

وجدير بالذكر أن بسكال قد تميز بشخصية جذابة ومؤثرة تفرض نفسها ، فقد حاول اجتذاب الجماهير إلى كتاباته ، وليس أدل على ذلك من

1) Pensées, sec (1) pen N 29 p 54.

2) Ibid Sec II pen N 47 p 62.

تحمس الدوق دي روا نيز الذي بلغ حد أعجابه أن اعتبر نفسه تلميذ له فأخذ يقرأ مكتبه ، وظل على وفائه له طيلة حياته ، مما يشير إلى حضور بسكال في نفوس قرائه ومستمعيه ومعاصريه (١) تشهد بذلك رسائله إلى علماء وفلاسفة عصره .

ولم يستثن بسكال الجانب الأخلاقي للاديب من النقد فقد حذر من ماقبة العرور ، وكذلك من ملل الجمهور من تكرار حديث البعض من أنفسهم قائلا : تنصب كلمات بعض المؤلفين عن أنفسهم فيقولون مثلا : « كتابي » أو « تعليقي » أو « قصتي » مما يشعرهم ببرجوازيته وخاصة حينما يتحدثون عن منازلهم ، ومستوى معيشتهم ، فن الأجدر بهم أن يقولوا كتابنا ، تعليقتنا أو قصتنا ، لأنه عادة ما يوجد فيما ينتجونه خيرا أيعم الآخرين أكثر من أن يلحق بهم خاصة .

وهكذا يدعو بسكال إلى إنكار الذات أثناء العمل الأدبي والكتابة في القضايا التي تهم مصلحة الآخرين ، لا الكتابة بفرض تحقيق الشهرة أو السعي وراء المجد .

وعلى هذا النحو الذي اتبعه بسكال يبرز لنا دوره في ميدان الأدب الفرنسي ، وخاصة في مجال الشعر ، والنثر ، ومن العوامل التي دفعته إلى الشغف بمجال الجماليات هي توافر الصفات الأخلاقية في شخصيته ، فضلا عن سلوكه مسلك الشخص المتزن العلموح يدل على ذلك ما دعا إليه من ضرورة الالتزام ، والإهتمام باللغة فضلا عما نشأ عليه من تربية دعمت هذه الموهبة

الأصيلة التي ذكاهها مرضه الطويل ، فلم يحل دون هذا الاهتمام بالادب ، بل ساعد على تقويته ، كما صهر أخلاقه وطهرها ، ونقاها بنفس القدر الذي قاوم به مرضه العضال ، ذلك المرض الذي ولد في نفسه القدرة على الصبر والتحمل (١) .

بقي لنا قبل أن ننتهي من عرض مفهوم الجمال عند بسكال - والذي تمثل بصورة كبيرة في مجال الجمال الأدبي - أن نعرض لمسألة هامة تتعلق بهذا الموضوع وهي مسألة نسبية الأحكام الجمالية ، أو موضوعيتها بمعنى هل يكون الجمال نسبيا أم موضوعيا ؟ الحق أن موقف بسكال كان يتجه بشأن هذا الموضوع إلى تأكيد النسبية فما يروق لعدد أكبر من الناس يمكن أن نسميه بالأجل ، ونحن حينما نسأل عن معنى الجمال ؟ فلن نستطيع تعريفه بصورة نهائية لأنه يتغير بتغير الأفكار ، والأفراد ، والمجتمعات وعلى هذا النحو فلن تتمكن من الاستفادة بالتجربة الجمالية إذا تطلعنا في قياسها إلى مثال الجمال بالذات - على نحو ما فعل أفلاطون - فالجمال أمر واقعي موجود بيننا ، ويختلف باختلاف الأفراد ، كما أنه يتوقف في وجوده على وجود الشخصية .

ولقد كان الإتجاه السائد في فكر بسكال عن فكرتي الجمال والعدالة وغيرها من القيم إتجاها نسبيا فهو يقول : « لكن العدالة التي وضعت بالفعل إنما تختلف باختلاف الدول ، فتحرم في الواحدة ما تبيحه في الأخرى ، ولستأ نرى عبدا أو حكما إلا ويختلف كيفا باختلاف الاقليم ، ثلاث

1) Beguin Albert : Pascal par Lui-même ecritains de
Toujours paris 1964

درجات ارتفاع من القطب تقلب الفقه كله ، ودرجة من درجات الطول
تقرر الحق أنها لعدالة مضحكة تلك التي يحدها نهر . الحق في هذه الجهة من
البرانس ، والباطل فيما ورائها « (١) .

٤ - ما لبراناش Malebranche (١٦٣٨ - ١٧١٥) :

يعد ما لبراناش واحدا من أشهر كتاب النثر الفرنسي في القرن السابع
عشر ، وهذا يكفي لبيان ولعه بالفن ، وقد عبرت كتاباته الأدبية والدينية
عن أسلوب نثرى بديع فقد تميزت على ما يشهد بذلك ليبنتز ، وديدرو ،
وفولتير بالوضوح ورشاقة الأسلوب وجودة العرض ، والالمام بما يعطيه
الموضوع من الحقيقة والجمال .

وجدير بالذكر أن هذه الموهبة في الكتابة الأدبية قد ساعدت في نجاح
كتابه « في البحث عن الحقيقة » الذي تميز بطريقة فنية عالية في طريقة
العرض وجودة الأسلوب كما تميز بالحسنة وخصوبة الخيال . يعبر « ليبنتز
عن أسلوب ما لبراناش بقوله : « لقد توصل إلى السر الذي استطاع به أن
يجعل من الأشياء المجردة أشياء حساسة ومؤثرة (٢) » يقول سكرتون عن
ما لبراناش : « .. أنه وجد السر الذي تميزت به كتابات ما لبراناش ، فعلى
الرغم من أنه لم يضعف من قوة المبادئ المجردة ، فقد عرف كيف يصبغها

1) Pensées. Pen 309. p 16.

2 Malebranche : Entretiens sur la Metaphysiques et str la
Religion par paul Fontana, Librairie Arnauld colin paris
1922, p 11.

بصبغة سحر وشعر ويثيرها بأحاسيس ومشاعر خلقية ، ودينية وروحية
متسامية ، ومن ثم لم يصبح مذهبه مجرد موضوع فكري معروض للمناقشة
الميتافيزيقية فحسب ، بل أصبح انبثاق ذات تعمل بكافة القدرات وتجد في
بحثها عن الحقيقة السكينة النهائية ، والسعادة المطلقة (١) .

وقد تناثرت أفكار مالبرايش الادبية في مؤلفه الكبير « البحث
عن الحقيقة » ، حيث يظهر فيها الاتجاه النسبي في رؤية الجمالية ،
وهو الاتجاه الذي شارك فيه غيره من فلاسفة عصره أمثال ديكارت وليبنتز
وغـيرها .

٥ - بوجارتن : (١٧١٤ - ١٧٦٢) : Baumgarten

بعد بوجارتن هو المؤسس الحقيقي لفلسفة الجمال الحديثة أو لعلم الجمال
الذي أطلق عليه لفظ إستطيقا والمقصود بهذا الاسم هو علم الجمال أو العلم
الذي يدرس الظواهر الجمالية وجدير بالإشارة أن ديكارت لم يشر صراحة
في مؤلفه « ملخص في الموسيقى » إلى أي بحث خاص ، أو مستقل للدراسة
الجمال مع أنه قد أشار إلى الجمال باعتباره ظاهرة .

ويعزى الفضل إلى بوجارتن في استخدام لفظ إستطيقا *Esthetiqua* (٢)

1) Scruton; Roger : From Descartes to Wittgenstien Ashert
History of Modern philosophy, London, Boston 1981 p 40.

(٢) المصطلح الانجليزي للفظ الاستطيقا هو *Aesthetics* وهو مأخوذ
من كلمة يونانية هي *Aisthetikos* ومعناها الادراك الحسى .

الاشارة إلى هذا العلم في مؤلفه الذي صدر في عام ١٧٣٥ وعرض فيه وجهة نظره الجديدة في مجال دراسة الظواهر الجالية فتناول مسائل الذوق الفني وما يشتمل عليه ، كما حاول وضع منطق للشعور الإنساني على غرار المنطق الصوري الأرسطي الذي يخدم الفكر .

ولما كان بوجارتن تلميذا لكريستيان وولف في جامعة هاله Halle فقد رأى أن يكمل النقص الموجود في تقسيمات الفلاسفة للعلوم الفلسفية ، وهذا يتفق مع رأى أستاذه وولف الذي ذهب إلى وجود قوى عليا ، وأخرى دنيا للمعرفة ورأى أن يختص المنطق بدراسة القوى العليا في حين يكون الإدراك الحسى مبحثا خاصا بالقوى الدنيا ، ثم جعل من علم الجمال مبحثا خاصا يختص بالحكم والتقييم على الإدراك الحسى ، وهذا الاتجاه في الفكر يشير بصورة خفية إلى ما سبق أن عرضناه في فلسفة الجمال عند ديكارت .

والحق أن بوجارتن يعد أحد أتباع مذهب ديكارت ممن عرفوا في تاريخ الفلسفة تجاوزا بصغار الديكارتيين ، وعلى الرغم من أنه كان ألماني المولد (ولد في برلين في ١٧ يوليو سنة ١٧١٢) إلا أنه تأثر بـ وولف وليبنتز في مطلع حياته ونحن لانستطيع أن نخفل أثر فكر ديكارت على فلسفة الأخير .

ولقد جاء تقسيم العلوم الفلسفية باعتباره تطورا طبيعيا للفكر الديكارتي عن العقل والإدراك الحسى . فتحول عند وولف وبوجارتن إلى قوتين أحدهما عليا والأخرى دنيا ، فوضعا المنطق علما يبحث في

القوى العليا ، في حين جعلوا الادراك الحسى مبحثا خاصا بالقوى الدنيا وكما طور لينتير من أفكار ديكارت بوضعه لأفكار الصور والكيفيات والغايات ، نجد أن بوجارتن يضع علم الجمال وضعاً جديداً ومتطوراً ، ويبحث في تقييم الادراك الحسى الانسانى .

وكان بوجارتن من الأعلام المبرزين في مجال الجماليات ، فقد شغل منصب أستاذ للفلسفة في جامعة هال ، ثم في فرانكفورت ، كما أصدر عدداً كبيراً من المؤلفات التي تشهد ببراعته وعمقه في مجال الفلسفة واللاهوت مثل كتابه « الميتافيزيقا » الذي كان يشرحه ويحلله ويعلق عليه أثناء عمله محاضراً في الجامعة ثم مؤلفه « الاستطيقا » الذي كان يضم مجلدين عرض فيها لنظريته الخاصة بالجمال حيث جعل من الدراسات الجمالية مبحثاً فلسفياً مستقلاً .

٦- وليم هوجارت : Hoggarth (١٦٩٧ - ١٧٦٤ م)

عبرت فاسفة وليم هوجارت الجمالية عن اتجاه الفكر الفنى في المدرسة الانجليزية - على غرار ما أسهم به كل من وولف ، وبوجارتن من نصيب في حقل الدراسات الجمالية في ألمانيا .

ولما كانت الدراسات الجمالية في مجتمع ما ترتبط عن كسب بالاتجاه الفكرى السائد فيه ، فقد تأثرت هذه الدراسات إلى حد كبير بالاتجاه التجريبي الذي تزعمه كل من هيوم ، ولوك وهوجارت وهنشيسون وأدموند بيرك وغيرهم وهم من أتباع المدرسة الانجليزية التجريبية الذين ساهموا في تطور علم الجمال فربطوا بينه وبين الاحساس ، وميزوا بين الشعور الخالص بالظاهرة الجمالية ، وبين المنفعة ، وجدبر بالذكر أنه كان لهذه المدرسة الانجليزية تأثير كبير على فكر « كانت » .

وكان للفن التجريبي آثارا عميقة ، وخصائص بارزة على مجال الفن الانجليزى منها ولح الفنان بالألوان المائية ، فلم يسبق فنان فى العالم الفنان الانجليزى فى استخدام الألوان المائية ، وكذلك الميل إلى العمل بمقياس صغير ، وتجنب الألوان العارخة والبراقة فضلا عن الميل إلى الطبيعة ، والشفف بتصويرها .

ولقد كان وليم هوجارت من بين هؤلاء الفنانين الذين حاولوا تجسيد الفن الانجليزى الواقعى الارستقراطى ، بيد أنه نفذ إلى قلب المجتمع الانجليزى واجتذب أذواق المشاهدين عندما استطاع أن يخاق فى فيه ما يتوافق مع ما اعتنقه هذا المجتمع من تقاليد بروستانتية متعصبة ^(١) ، كما وجه الفن إلى ما يخدم قيمه الأخلاقية ، والدينية . من هذا المنطلق استطاع هوجارت النفاذ إلى أذواق ، ومواجد المشاهدين الانجليز عن طريق لوحاته للفنية التى عبرت عن مجموعة من القصص الأخلاقية فقد صور مجموعة من الرسوم تجسد قصصا متكاملة مثال مجموعة « مصير المتلاف » ^(٢) وهى تحكى قصة شاب عابث مستهتر ، وكسول تدفعه حياة الخلاعة إلى إرتكاب الجريمة ثم الموت ، ومجموعة صور أخرى تجسد مجموعة قصص بعنوان « المراحل الأربعة للقسوة » وهى تحكى قصة صبي صغير يؤذى قطة ثم تنتهى هذه الصور برجل يموت منتحرا بطريقة وحشية .

ومن الجدير بالذكر أن هوجارت قد نهج فى تصويره لهذه الأحداث

(1) Wilenski, R.H. An outline of English painting london 1947 p. 34

(٢) ماهر كامل : الجمال والفن ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٥٧ .

بنفس الأسلوب الذى كان معمولا به فى فن المسرح ، فقد اهتم بإبراز الشخصية ، ونوع العمل المسند إليها والشكل الذى ترتديه ، حتى ليكاد المشاهد للوحاته أن يصل إلى الغاية التى تهدف لها . وعلى هذا النحو فقد عبر هذا الفنان عن الطريقة المثلى للتعبير القى عصره ، ولجمهور المتدوقين الانجليز .

ولقد عرف عن هوجارت إهتمامه الكبير وتفوقه فى رسم اللوحات الخاصة بالشخصيات . وآية ذلك لوحته « المرأة المجهولة » وهى تمثل لوحة لأخته وهى موجودة حاليا فى متحف جنيف ، وأخرى تعبر عن شخصية « تاجرة جنبرى » ، كما ألف هوجارت كتابا بعنوان تحليل الجبال *Analysis of beauty* ، أصدره فى عام ١٧٥٣ وعرض فيه لآرائه فى ميدان الجبال والفن ، وكان يرى من كتابته إلى تفسير وتحديد الافكار المتضاربة هن الذوق .

وسوف نبرز فيما سياتى الخطوط الرئيسية لنظريته فى الجبال :

(١) يعرض هوجارت للأسباب التى تدفعنا لوصف شئ ما بالجمال ، وآخر بالقبح .

(٢) كانت الخطوط التى تتكون منها الأشكال الفنية هى مادة بحثه فى هذا الكتاب ، بل كانت منطلقه الرئيسى فى بحث أحكامنا الجمالية . وقد انتهى من البحث فيها إلى ترجيح الخط الوحيد المتموج عن الزوايا .

(٣) إن العودة إلى الطبيعة هى المقياس الوحيد للحكم على جودة الأعمال الفنية ، وهذا معناه ألا نقيس العمل الفنى فى ذاته ، أو بعفته عملا خاصا منعزلا عن الطبيعة .

٤ - إن رؤيتنا الفنية - في ضوء ما سبق - ينبغي أن تمتجه إلى خارج العمل الفني المتحقق ، بمعنى أن نتأمل في الطبيعة ، ونحاول أن نحكيها بقدر المستطاع .

هـ إن تخلينا عن النظر إلى الطبيعة - أو توجيه النظر للعمل الفني - وحده ، أى عزله عما حوله ، ومحاولة الحكم عليه بالجمال من خلال النظر إليه ، إنما يعنى إستئثار العمل بنا ، ومن ثم اضطرارنا للحكم عليه بالجمال بدون مقارنته بالطبيعة .

٦ - إنه ينبغي علينا أن نؤمن النظر إلى الطبيعة ، ونحاول إدراك الأشياء عن طريق الادراك الحسى Perception وسوف نرى الأشياء بمحاسنها وكأنها محاطة بطبقة شفافة مكونة من خطوط دقيقة متشابكة ، ومتلاحمة . ومن خلال هذا السطح الشفاف نستطيع تلمس باطن الأشياء والتوصل إلى حقائقها الحقيقية ، وإطلاق الأحكام الجمالية عليها . وفقا لمجموعة من العوامل التي تؤثر في تقديرنا للجمال ، وهي موضوعات التناسب والتنوع ، والاطراد ، والبساطة ، والتعقيد ، والضيخامة .

وقبل أن ننتقل إلى شرح العوامل المؤثرة في التقدير الجمالي عند هوجارت ، يجدر بنا التعليق على مذهبه الفني المرتبط بالنظر إلى الطبيعة ، وهو أمر ليس مستغرب على فنان انجليزى ، تجريبي ، واقعي وهو في موقفه هذا إنما يعبر عن وجهة النظر الأرسطية في الفن ، فقد عبر الأخير عن واقعة الجمال ، ورأى أن الفن ليس في التعبير عن الجمال المثالي . لكنه يكون في التعبير الجميل عن أى موضوع ، حتى ولو لم يكن الموضوعات الجميلة ، لأن الانسان إنما يستمد من المحاكاة لذة لذاتها .

ولقد استخدم أرسطو لفظة المحاكاة ليشير بها بعناية خاصة إلى مجال « الفنون الجميلة » ، وحتى يستطيع أن يميزها عن الفنون الصناعية الأخرى ، فالأولى تهدف إلى أحداث لذّة جمالية من الابداع الفنى ، والثانية تسعى لخلاق منتجات نافعة . وقسم وسائل الفنون الجميلة المستخدمة في المحاكاة إلى الألوان والرسوم وهى تستخدم في الفنون التشكيلية مثل : التصوير والرسم والنحت . كما قد تستخدم الأصوات على ما يظهر في فنى الموسيقى والشعر .

ويذهب أرسطو إلى أن فن التراجيديات يتكون من اجتماع فنون الموسيقى والشعر والرقص ، وأنها تهدف إلى تصوير الانسان بما هو أحسن عليه في الواقع ، فقد كان هدف الفن عنده هو تحقيق التوازن النفسى عند الفرد ، وكذلك إيجاد التكامل بين أفراد المجتمع . ويبدو أن هوجارت قد تأثر في رؤيته الفنية بالنظرية الارسطية . فقد اهتم بدوافع التناسب ، والوحدة العضوية في العمل الفنى ، فالألتزام بالمقاييس الجمالية في الفن هامة ، وضرورية في نجاح دوره في المجتمع ، وهذا بالفعل ما سار عليه هوجارت في أسلوب لوحاته التي صورت الواقع ، واستألت القلوب ، وجذبت المشاهدين والمتذوقين كما عبرت عن تقاليد المجتمع الكلاسيكية . على نحو ما عبرت عنه أعماله الفنية .

وتجدر الاشارة إلى أن هذا الاتجاه الذى أخضع الجبال الفنى لقواعد ومعايير عقلية ، قد مثل قيّدا على الفن وحرية الفنان عند اتباع الحركة الرومانسية الذين رأوا استحالة تقييد الذوق الانسانى . أو تحديده بحدود عقلية معينة ، وأنه لا بد من إفساح المجال أمام النفس الانسانية للتعبير عن

خوالجها ومشاعرها بحرية مطلقة ، وقد ظهر هذا الاتجاه في مجالى الأدب والفن فى بداية القرن التاسع عشر .

بعد ان عرضنا لنظرية هوجارت فى الجماليات ، وقابلناها باتجاه أرسطو الواقعى فى الفن ، نعرض للعوامل المؤثرة فى التقدير الجمالى عنده وهى على النحو التالى :

أولا - التناسب :

يقصد بالتناسب هو مراعاة النسبة بين أجزاء العمل الفنى ، وبيان التناسب فى الموجودات الطبيعية ، وهو عنصر هام فى إبراز الجمال فى الفنون ، وفى الكائنات الحية . ويمثل هوجارت على ذلك بالتناسب الموجود بين ضخامة البناء المعمارى وضخامة أجزائه كالنوافذ ، والأبواب ، والأعمدة ، ودرج السلم (١) .

ثانيا - التنوع :

يعتبر هذا العامل من أهم العوامل المؤثرة فى شعور المتذوق باللذة . والتنوع ضد المماثلة ، فالأول يشعرك بالاستمتاع والجمال الواقع . والثانية تشعرك بالملل ، فتتوعد الألوان والأشكال إنما يخلق نوعا من الجمال ، والابداع فى حين أن تكرار المشاهد وتماثلها ، يؤدى إلى الشعور بالملل والسآمة .

(١) محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ،

ويرى هوجارت أن المقصود بالتنوع ليس هو مجرد الاختلاف العشوائي، بل يقصد به التدرج الهرمي .

ثالثا - الاطراد :

أما الاطراد فإنه عكس التباين ، وهو من العوامل السلبية التي يجب على الفنان تجنبها ، لأنها تمثل ضربا من السيمتريّة التي تنأى عن التباين ، وتهبط بالمستوى الفني للخطوط ، والأشكال والأجزاء .

رابعاً - البساطة :

ولا تقل صفة البساطة أهمية عن صفة التنوع ، وهي بدون التنوع لا تعتبر من عوامل الجمال ، فتتنوع شكل الهرم رغم بساطته يجعله جميلا (١) .

خامسا - التعقيد :

بعد تعقد الأشكال في نظر هوجارت هو الخاصية الرئيسية في الخطوط التي يتألف منها الشكل ، وهو يهيب بالفنان أن يتوخى البساطة والانسيابية في الخطوط ، لأن الرشاقة في الخط من الأمور التي تجذب النفس ، وتريح العين .

ويجب أن تحتوى اللوحة على بعض خطوط معقدة ، أو متعرجة وكذلك منعنية حتى تثبعها العين على اللوحة فتسعد بذلك ، إلا أن ازدياد هذه الخطوط عن الحد اللازم يبعث على النفور وعدم الارتياح ، فيجب استخدام هذا اللون من الخطوط في شيء من الاعتدال .

(١) المرجع السابق نفسه .

وجدير بالإشارة أن التعقيد في الشكل إنما يستند إلى جانب سيكولوجي في الانسان ، فهو يشير إلى مدى السعادة ، أو اللذة التي يشعر بها بعد طول المعاناة ، والكفاح ، وتعقد سبل الحياة ، وهكذا تصبح هذه الحالة النفسية للانسان منطبقة على رؤيته لخطوط الفن وانحناءاتها المختلفة التي تمثل الحركة فتتابعها العين على طول سطح اللوحة في سعادة وراحة نفسية .

سادسا - الضخامة :

يرتبط عامل الضخامة بشكل كبير بفكرة الجمال ، فرؤية الإنسان للجبال الشاهقة ، والمرتفعات العالية ، والمباني الضخمة إنما تثير في النفس الرهبة ، ومن ثم يكون الاحساس بالجمال واللذة الذي نشعره عند مشاهدة الآثار المعمارية القديمة مثل المعابد الكبيرة ذات الأعمدة الاسطوانية الضخمة التي تثير في النفس الرهبة والوقار .

وعلى الرغم من ميل هوجارت إلى الضخامة ، وربطها بفكرة الجمال ، بيد أنه ينصح الفنانين بمراعاة وجود التناسب بين أجزاء الجسم الضخم .

٧ - ادموند بيرك Edmond Burke (١٧٢٩ - ١٧٩٧)

بعد ادموند بيرك أحد دعاة التجريبية الحسية في القرن الثامن عشر . ولما كان التجريبيون الإنجليز ينزعون نزوعاً حسياً بحتاً ، ويرون أن الاحساس هو المصدر الوحيد للمعرفة فقد ترك هذا المذهب ظلاله على مشكلة الاستيعاق التي أرجعت برمتها إلى عنصر الإحساس . فالتذوق الفني أو الشعور الجمالي . واحد لأن مرجعه الحس . وتنشأ الاختلافات الموجودة بين الناس من شدة

الحساسية لديهم ، كما تنشأ من شدة تركيز الانتباه على الموضوع عند البعض الآخر .

وقد ذهب بيرك إلى أن الناس تتفق فيما بينها حول مسائل الذوق ، وهذا يساعد على الكشف عن قوانين ومبادئ محددة للذوق الجمالى .

وكان بيرك يأمل فى الوصول إلى قوانين تحكم موضوع الذوق عند الأفراد ، على غرار القوانين التى تتحكم فى الظواهر الطبيعية .

ونقسم الموضوعات عند بيرك إلى نوعين الأول : نشرفيه بارتياح ، وهو الرائع (الجميل) ، والثانى يشعرونا بالسرور ، وهو يمثل الجميل الذى يتصف بخصائص الضالة ، والرقّة والتنوع والرشاقة .

٧ - كانت : Emmanuel Kant (١٧٢٤ - ١٨٠٤)

بعد كانت من أعظم رواد علم الجمال ، بل ومؤسسيه الذين لا يمكن اغفال دورهم العظيم والرائد فيه .

ولقد أشاد آلان فى مقدمة مؤلفه الشهير « عشرون درساً فى الفنون الجميلة » بالجهود التى بذلها فى مجال الجماليات يقول فيه « لقد وجد فى علم الجمال مؤلفان لا يمكن اغفالهما لأنها مهدا الطريق لمن أتى بعدهما . وهو يقصد بها كانت وهيجل . فقد وفق الأول فى تحليل الجميل والرائع ووصل إلى التمييز بينها » (١) .

(1) Alain : Vingt Lecons Sur Les Beaux Arts. P. U. F.
Paris 1949 p. 11.

وقد عبر كانت عن نظريته في الجمال في كتابه القيم « نقد الحكم » الذي يعد مقدمة لاغنى عنها لعلم الجمال ، فقد وضع فيه الخطوط الرئيسية لنظريته في الجمال ، الذي يرجع اهتمامه بها إلى عام ١٧٦٤ حين كتب مقاله « ملاحظات حول الشعور بالجمال والجلال » ثم تبلورت أفكاره عن طبيعة التذوق ، وحدود الحساسية بعد ذلك بنحو سبع سنوات .

ولقد ظل كانت متأثرا بابيبتز ، وفولف زمنا طويلا وخاصة في موضوع ثنائية « العقل والارادة » بيد أن قراءته لمندلسون^(١) كانت قد أطلعته على وجود قوة أو ملكة بشرية ثالثة هي ملكة الوجدان التي نشعرنا باللذة أ - لألم .

وهكذا اتجه كانت للبحث عن عناصر أولية سابقة على التجربة فانتقل من فكرة « نقد الذوق » إل أخرى تتعلق « بنقد ملكة الحكم » وعلى هذا النحو فقد تناول في بحثه لفلسفة الجمال مسألتين هامتين هما فكرتي الجمال ، الغائية . أو الحكم الجبالي ونقد الحكم الغائي .

وقد استخدم كانت لفظ « استعطيقا ، Aesthetic في مؤلفه الشهير

(١) موس مندلسون Moses Mendelssohn (١٧٢٩ - ١٧٨٦) مفكر وأديب ألماني ، من أهم آرائه . دعوة حكومة ألمانيا إلى فصل السياسة عن الدين ، اشتهر ببراهينه على وجود الله وخلود النفس — من أهم آرائه في النفس تقسيمها إلى ثلاث ملكيات هي ملكة المعرفة ، والرغبة وملكة استيعار اللذة بنفسية . أو ملكة الاستحسان — وكان لهذا الرأي الأخير تأثير قوى على اتجاه كانت في علم الجمال في كتابه « نقد الحكم » .

« نقد العقل الخالص » وكان يقصد بهما بحث وتفسير الأشكال النفسية للشعور والحس التي يعنى بها مقولاتى الزمان والمكان . بيد أن هذا اللفظ قد تحول في كتابه « نقد الحكم » إلى دراسة الأحكام التقديرية للجهال .

وذهب كانت بعد أن فصل الطبيعة عن الحرية ، والمعرفة عن العمل والقوانين العلية عن القوانين الغائية . إلى محاولة إيجاد صلة بينهم ، يقول في كتابه « نقد الحكم » كيف يمكننا - بطريق الفكر - إخضاع الغاية للغائية (١) ؟ أو بمعنى آخر كيف يمكن إيجاد حد وسط بين الطبيعة والحرية (٢) ؟

ويشهد تاريخ الفكر الفلسفى قبل كانت بوجود نوعين من الذوق هما : « الذوق الذاتى » وهو الذى يمثل مادة الشعور ، ويتميز بالخصوصية والفردية . والذوق الكلى ، والضرورى . وهكذا فقد أرجع فلاسفة الجاهل قبل كانت الذوق إلى اللذة تارة وإلى الحكم تارة أخرى .

لكن الفضل يعزى إلى كانت فى اكتشاف الذوق ، أو الحكم الشعورى وهو التطور الأخير للذوق ، وقد عبر عنه فى « نقد الحكم » الذى هو النقد الثالث بعد نقد العقل الخالص النظرى والعقل الخالص العملى .

وهكذا صارت الملكة الثالثة التى سميت بالشعور باللذة أو الألم هى المبدأ الثالث للذوق ، كما أصبحت هى الفكرة الأساسية لكتاب « نقد الحكم » يقول

(1) Kant ; E : Critique du Jugement, Trad Gibelin 1951
P. 47.

(2) Ibid.

فيكتور باش أنه يمكن اعتبار فكرة الشعور المعقول الأخلاقي ، هي المنبع الثاني لعلم الجمال عند كانط^(١) . فهو الذي يعبر عنه في نقد الحكم بالشعور الذي لا يصدر عن العقليين الخالص العملي ، والخالص النظري ، بل يصدر عن ملكة الحكم^(٢) ، وهو المعروف بشعور اللذة أو الألم عن طريق تصورات أولية .

* الاستطيقا عند كانت بين فكرة الغائية وعالم الحرية الروحية .

يدهب كانت في تفسير المبدأ الثالث لمؤلفه « نقد الحكم » إلى القول بفكرة الغائية التي تحكم عالم الحرية الروحية ، وتتطور عنده بعد ذلك إلى مرحلة الانسجام الكل وهي المرحلة التي تتحدد فيها الرؤية الكانطية للجمال . حين تفرض الغائية باستمرار وسطا فعالا ومؤكدا بين عالم الطبيعة وعالم الروح ، بين مجالى الخيال والفهم ، والوجدان والارادة .

* مضمون نقد الحكم :

يعد كتاب « نقد الحكم » جديد كل الجدة في مضمونه وأفكاره وهو ينقسم إلى مقدمة : يشرح فيها كانت محاولته للجمع بين مؤلفيه الآخرين في النقد ، أما الجزء الخاص بالبحث في الجماليات فهو « نقد الحكم الجمالى » وهو ينقسم إلى جزأين رئيسيين هما : تحليل الحكم الجمالى وديالكتيك الحكم الجمالى .

1 - Basch ; Victor : Essai Critique Sur L'Esthétique de Kant,
Paris Aican 1934, p. 21.

2 - Ibid.

يتعلق الجزء الثاني : بقدر الحكم الغائي ^(١) ، كما ينصب على البحث في الغائية الموضوعية في الطبيعة ، وهو ليس موضوع لدراستنا أما الجزء الأول وهو تحليل الحكم الجمالي فينقسم إلى جزئين هما : تحليل الرائع و الجميل ^(٢) . ويقسم الجزء الأول منها إلى أربعة أجزاء يتعلق الأول منها بحكم الذوق من وجهة نظر الحكم ، أما الثالث فيتعلق بأحكام الذوق في ضوء العلاقة ، في حين ينصب الجزء الرابع على حكم الذوق وفقاً للجهة .

وإذا أخذنا في تحليل وتفسير هذه الاعتبارات الأربعة المتعلقة بحكم الذوق وجدنا أنه بالنسبة للأول أي المتعلق بحكم الذوق من وجهة نظر الكيف ، أن كانت محل شعور الأشباع المميز لحكم الذوق بدقة ، وهو شعور خالص لاغرض له ، ولاهدف من وراءه . ثم يحاول بعد ذلك أن يوازن بين صور الإشباع الجمالي للذوق ، والذيق والجميل ، وينتهي منها إلى تعريف الجمال بعد مقابلتها ببعضها البعض ، فيستخلص منها هذا التعريف للذوق من ناحية الكيف . إنه أي الذوق هو ملكة الحكم بالرضا ، أو عدمه على موضوع معين بشرط أن يكون هذا الحكم ميراً من الغرض ، ويسمى موضوع الاشباع في هذه الحالة بالجميل ^(٣) .

أما حكم الذوق من ناحية الحكم . ففيه ينظر كانت إلى الذوق من جهة المقولة الثانية ، فيبين أن الجمال يتمثل كموضوع للاشباع الضروري ، وأن الذوق يتضمن شعوراً باللذة ، كما ينطوي على حكم لا يتضح فيه أيهما أسبق ،

1 - Ibid. p. 61.

2 - Ibid.

3 - Ibid. p. 65.

وعلى هذا النحو يصبح التعريف الثانى للجمال وهو مستمد من الاعتبار الأول هو : « أن الجمال ما يجلب اللذة بوجه كلى ، وبغير تصور »^(١).

أما الاعتبار الثالث لأحكام الذوق من جهة العلاقة فقيه بين كانت إلى أى حد يقوم حكم الذوق على المبادئ الأولية ، كما يوضح استقلالها الكامل عن الجاذبية ، والافتعال وكذلك عن تصور الكمال ، فهو يمثل نموذج الجمال : « أنه أكمل ما يمكن من اتفاق فى كل زمان وعند سائر الناس »^(٢)

ويأتى الاعتبار الرابع لحكم الذوق والمتعلق بالجهة نتيجة الإشباع الصادر عن موضوع ما ، فضرورة الرضا العام للتصور فى حكم الذوق هى ضرورة ذاتية ، غير أنها تتمثل فى شكل موضوعى حين يفترضها الحس المشترك . وينتهى كانت إلى التعريف الأخير لهذا الاعتبار بأن « الجميل هو ما يعترف به موضوعا لاشباع بغير تصور »^(٣)

وهكذا يصبح الحكم الجمالى عند كانت متسا بالأولية Apriori والضرورة فهو لا يقوم فى الموضوعات ذاتها ، بل يقوم فى النفس ، أو فى الذات ، وهو وسيلة تحقق الانسجام ، أو الانساق بين قوى النفس ، وملكانها فحسب ، « ومن هنا جاءت أوليته وضرورته وكليته ، ومعنى هذا أنه حكم موضوعى يصدق عند كل شخص ، وفى كل زمان ومكان » .

ويرى « كانت » أن الشيء الجميل هو الذى يظهر فى أبعاد وحدود ،

(1) Ib d p 59

(2) Id id p. 62

(3) bid p 69

وفي صورة جزئية متناهية تقع في حدود قدرة إدراكنا العقلي ، في حين أننا نصف « الجليل » أو « الجلال » بالشئ الذى يجاوز إدراكنا العقلي ، أو حدود قدراتنا الإدراكية ومن ثم فإذا كان للجميل وجود في الطبيعة ، فإن للجليل مكان في فكرنا وفهمنا الخاص (١) .

وعلى هذا النحو نعبّر فلسفة كانت الجاهلية عن الانسجام والنظام ، والاتساق ، وهذا ما يمثل الجبال في مفهومنا في مجال الطبيعة في حين أن إعجابنا في مجال اللامتناهي إنما يرجع إلى شعور بالجلال والروعة (٢) .

٩ - شيلر Schiller Friedrich (١٧٥٩ - ١٨٠٥)

شاعر ألماني ، وفيلسوف جمالي تشككت آراؤه تحت تأثير الفلسفة السياسية لروسو ولسينج . كانت له اهتمامات بفن المسرح ، فكتب مسرحيات تعبر عن حماسه السياسي . مثل « السارق » التي تناهض الطغيان . وتقف في وجه الظلم الاجتماعي . و « الدسيسة والحب » ، وقد عبرت المسرحية الثانية عن ضرب من الدراما السياسية .

ولقد أبدى شيللر اهتماما بالغاً بالسياسة ، كما شجع الثورة الفرنسية ، والآراء الديمقراطية ، واتسمت كتاباته الأدبية بروح الثورة والحماس السياسي ، والتنديد بالظلم والطغيان ، كما تميزت أيضا بظهور النزعة الانسانية ، والبراعة في تصوير المشاهير ، والشخصيات ، والأحداث .

(1) Ibid p. 73

(2) Fouillee, Alfred : Histoire de la Philosophie 5 edition
Paris. Librairie Delagrove S. D p: 454.

وكان شيللر أحد أتباع كانط في فلسفته الجمالية ، بيد أنه لم يوافق في كل جوانب مذهبه ، وكان بذلك على - حد تعبير هيجل - أول من جرؤ على تخطيه فقد فند صورية الأمر المطلق ، ورأى أن الفن وسيلة لخلق الانسان الكامل ، والخير الحر ، وتحقيق الحرية الحقيقية .

قام شيللر بكتابة مجموعة من المؤلفات في مجالات الشعر والأدب ، أما مؤلفاته الهامة في فلسفة الجبال فهي « الفلسفة الموجزة » وكتبه عام ١٧٨٦ ، و « في الجميل والجليل » وقد صدر عام ١٧٩٣ ، وكتابه « موجز في الترية الجمالية للانسان » وكتبه في عام ٧٩٥ .

كان الفن في تصوره هو نشاط ولعب ، كما كان مجاله التوفيق بين الروح والطبيعة ، أو بين الصورة والمادة . لأن الجميل هو الحياة أو الصورة الحقة ، فالصورة هي التي تبرز معاني الحياة ، أما المضمون فلا يمثل ثمة تأثيراً فعلاً في الفن ، ولما كان للصورة أهمية كبيرة عند شيللر ، فقد تصور أن الفنان المبدع هو الذي يبذل جهده في ابرازها واخفاء المادة تحتها .

وقد تصور شيللو أن للفن سلطان كبير على المادة فهو يستطيع السيطرة عليها ، وتسخيرها في ابداعاته المختلفة .

وعلى الرغم من أن المادة هي التي تفرض نفسها على الفنان فتطوع وتصنع باعتبارها أساس الخلق الفني وأنه بدونها لا تتحقق الأعمال الفنية بيد أن الفنان يستطيع بممارسته الحرة ونشاطه الابداعي ، وبخلق الصور الجميلة أن يقلل من سيطرتها عليه فيبرز الصورة ، ويعاوبها فوق مستوى المادة .

ويرى شيلر أن نفس الشاهد أو السامع يجب أن تتمتع بحرية كاملة ، هي العالم ، ومن ثم فالعالم هو ذاته ؛ فإذا ما انفصل عن العالم ، رآه حقيقة مستقلة . ومجال الجمال هو المجال العالمى الذى يضم جميع المجالات الأخرى ، وهو مجال متميز بالحرية والنشاط ، ولا يلزم النفس بأى اتجاه ، إنه المجال الذى نبلغ فى خوض تجربته الجمالية اللامحدود .

٢٠ - شلنج Shellingo (٧٧٥ - ١٨٥٤) :

فيلسوف مثالى ألمانى ، عمل أستاذاً فى جامعة يينا وبرلين ، كانت له اهتمامات بفلسفة الطبيعة ، تشهد بذلك سلسلة مؤلفاته منها ^(١) . كما أنه قد تأثر فى تفكيره الفكرى بأراء كل من كانت وليبتز ، وخاصة فى فكره الأخير عن المونادات ، أو الذرات الروحية وحيوية العالم وكذلك فى فكرة الغائية .

ورغم أن فخته كان من أوائل من تأثروا به كانت يبد أنه لم يكن له اهتمام كبيراً بالجماليات بقدر ما كان لشلنج الذى ألف مجموعة من الكتابات الفلسفية والفنية . يصدرها كتابه المشهور « مذهب المثالية المتعالية » الذى كتبه عام ١٨٠٠ ، وفيه حاول أن يربط بين مسار فكره فى المثالية الموضوعية ، وبين المثالية الذاتية عند فخته . وكتابه

(١) Fouillee ; Alfred : Histoire de la Philosophie Paris.

Librairie, Ch. Delagrave 5 Edition, S. D. p. 442.

« برونو » ، ثم كتابه « دروس في فلسفة الفن » وقد ألقاها فيينا من عام ٨٠٢ حتى عام ١٨٣ ، ثم انتشرت بعد في ألمانيا ، وتداولها القراء في شكل ملخصات صغيرة بعنوان « العلاقات بين الفنون التصويرية وفن الطبيعة » . وقد ظهر في خلال عام ١٨٠٠ إلى ١٨٠٧ .

ورغم أن شلنج كان واحداً من أتباع مدرسة كانت من المثاليين الألمان ، بيد أنه قد ذهب يفتد آراءهم لأنها لم تتوخ الروح العلمية ، ومع ذلك فإنه كان يرى ضرورة العودة إلى الكتاب الرئيسي لكانت في فلسفة الجمال ، وهو كتاب « نقد الحكم » .

وكان الهدف الأساسي له من دراسته هو محاولة التوصل إلى نقطة الالتقاء بين الفلسفة النظرية ، والعملية وكذلك محاولة إدراك الوحدة الأساسية بين عالمين متناقضين في داخل الروح ، وهو يذهب إلى أن الجمال أو النشاط الإبداعي الذي هو في تصوره (آلة عامة للفلسفة أو مدخلا لجوهرها) هو ذلك النشاط الذي يضم الوعي إلى اللاوعي داخل الذات . ويقصد بالأول الذات أو الروح وبالتالي الطبيعة^(١) .

والفن في رأيه هو روح الفلسفة وحقيقتها الأولى ، فإن تاريخ الفلسفة يشهد على مقدار ما حققه اليونانيون في مجال الكشف والابداع الجمالي في أشعارهم ، وفنونهم المختلفة ، ومن ثم يرى ضرورة أن تعود الفلسفة إلى

1) Stelling, Reason and Existence Schelling's Philosophy of History By Paul Collins Hayner, Leiden E: J. Brill 1967 p. 66

ما كانت عليه من قبل ، أن تلتحم بالفن على نحو ما كان يحدث عند الأغريق .

وليس أدل على اتساق الفن مع الفلسفة وامتزاجها من تعبير الأول عن اللانهائي أو المطلق (الترانسندنتالي) المتسامي ، والمفارقة للحياة الواقعية ، وتمثل الثانية له في انعكاسه على الفكر ، وترابطه مع غيره من النماذج .

ويذهب شلنج إلى وجود طريقين يمكن بواسطتهما البعد عن الواقع هما : طريق الشعر الذي يهرب فيه الإنسان إلى عالم مثالي ، وطريق الفلسفة الذي يحطم به عالم الواقع .

والفلسفة تنبع من الشعر ، لأنه أصلها الأول الذي نبعت منه .

ولما كانت الفلسفة والفن في العصر اليوناني القديم قد قامت على أساس الميثولوجيا اليونانية القديمة ، فإنه يتنبأ بأن الفلسفة الجديدة لابد وأن تصدر من الأخرى عن نوع جديد من الميثولوجيا .

١١ - هيجل : (Friedrich Hegel) (١٧٧٠ - ١٨٣٠)

بعد هيجل من أعظم من تناولوا مشكلة الجمال والفن في العصر الحديث ، بل لقد كان مذهبه في هذا الشأن بداية عهد جديد للانطلاق الروحي في الفن ، باعتباره فكرة ، وهذا المذهب لم يسبقه فيه أحداً ، قبله لقد جاء جديداً غاية الجدة ، تشهد بذلك مؤلفاته ومحاضراته القيمة في « علم الجمال » التي صدرت في عام ١٨٣٥ وكذلك في مؤلفه الرئيسي « ظواهر الروح » الذي كتبه عام ١٧٠٧ .

والجمال عند هيجل هو التجلي المحسوس للفكرة . ففضءون الفن ليس

سوى الفكرة ، أما صورته فتتلخص في تصويرها المحسوس والخيالى ، ولكي يتداخل هذان الوجهان في الفن ، ويستلزم تحول المضمون إلى موضوع فنى أن يكون لائقا لمثل هذا التحول . لأن هيجل يهدف دائما إلى البحث عن العقل الباطنى فى كل موضوع واقعى ، ومع ذلك فن المؤكد أن فكر الفنان لا يمكن أن يظل فكرا مجردا .

وأعلى مراتب الحياة الروحية تتمثل عنده فى (الروح المطلقة) وحين تصل الروح إلى هذا المستوى فإنها تستحيل إلى شعور واع بمثابة الموضوع الواقعى وبمباطنة (الفكرة) أو العقل المطلق لكل الأشياء

وبعد الفن (١) أحد الطرق التى تسلكها النفس الإنسانية فى بحثها عن

(١) كان هيجل إهتمام كبير بنظرية جيئة فى الألوان ، مما يشهد باهتمامه بالفنون . وكذلك بقيمة الألوان ، وكان جيئته قد عرض نظريته فى الألوان فى كتابه « مباحث فى علم الضوء » عام ١٧٩٠ ، وفى رسالة عن « نظرية الضوء » ثم فى الكراسة الرابعة من الجزء الأول فى « أبحاثه فى العلم الطبيعى » سنة ١٨٢١ ، الذى دفعه لهذه النظرية هو مخالفته لنيوتن عندما كان فى زيارة لاطاليا عام ١٧٨٦ ، ورأى فوحات المصورين الإطاليين ، وانتهى من نظريته هذه إلى القول بأن « العين تتكون على الضوء من أجل الضوء ، حتى يلتقى الضوء الخارجى بالضوء الباطنى » فالعين ترد على الظلمة بالاشارة ، وعلى نور بالظلمة ، وعلى اللون بانتاج لون مكمل ، وكانت أول تجربة قام بها هى فحص جدار أبيض من خلال منشور فوجد أن الاشعاعات لا تظهر إلا عند الحوافى ، إذ يحدث فى هذه الحالة « تراكب صور مختلفة أحادية اللون بعضها فوق بعض ، فاستنتج جيئته من هذا أن =

المطلق ، بوصفه كشفا عنه في صورته الحدسية ، أو باعتباره ظهوراً خالصاً أو مثالية تبدو خلال الواقع ، وتظل مثالية خالصة في مقابل موضوعية عالم الأخلاق والانسانية ، ثم الدين والفلسفة .

ويرى هيجل أنه إذا بلغ الفن غايته القصوى فإنه يشترك مع الدين والحياة في تفسير العنصر الالهي ، وكذلك بالنسبة لما يتعلق بأعمق مطالب الإنسانية ، وأشد حقائق الروح اتساعاً . وعلى الرغم من كونه ليس أعلى صور العقل ، بيد أنه لا يبلغ كماله إلا في العلم .

مراحل الفن :

يحاول هيجل في الجزء الثاني من كتابه « علم الجمال » أن يبين مراحل ظهور الفن ، وعصور ازدهاره ، فيذهب إلى أن الفن لما كان يمثل علاقة تقوم بين الفكرة والصورة المحسوسة ، فإنه قد بدأ « رهزيا » وذلك في المرحلة الأولى من تاريخه ، وهي تلك المرحلة التي لا تباع فيها العلاقة مرحلة الاتزان النهائي للمثل الأعلى له . ثم « كلاسيكيا » وهو الذي يكون وليد

== حد العتمة والنور هو المولد للالوان، والتكوينات تحدث بفضل التعارض إذ اللون « فعل وإفعال للضوء » وهكذا توثقت الصلة بين هيجل وجيته فتبادلا الرسائل في هذا الشأن ويقال أنه بسبب هذه النظرية التي أهتم بها هيجل فقد حاول البعض المزج بين فلسفة هيجل وشعر جيته ، وحاولوا تفسير شعر جيته بواسطة فلسفة هيجل والعكس بالعكس ، وقد ساعد على ذلك صدفه ميلادهما في نفس الشهر ، وهو « أغسطس » . عبد الرحمن بدوي حياة هيجل ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

فعل المثل الأعلى ، أى يكون الوحدة المحسوسة الحية (التى تتحقق فى مظهر متناه ومحدود لطرفين . وعندما تصل العلاقة الديالكتيكية لهاتين المرحلتين إلى الحد الذى يجعل الفكرة اللانهائية لا تتحقق إلا فى لا نهائية الحدس ، يكون الفن رومانسيا (رومانتيكيا) ذلك الفن الذى يمثل الفكرة اللانهائية ، التى لا تتحقق إلا فى تلك الحركة الحقة التى تهاجم دائما ، وتحمل فى كل صورة محسوسة أى (فى لا نهائية الحدس) .

وبرى هيجل أن هذه الألوان الثلاثة من المراحل تقابلها ثلاثة أنواع من الفن وثلاثة عصور للفنون هم : العصر الشرقى ، والأغريقى ، والعصر الحديث ، لفن الرمزى هو فن العصر الشرقى (القديم) . أما الفن الكلاسيكى فهو الفن عند الاغريق . فى حين أن الفن الرومانتيكى كان هو صورة الفن فى العصر الحديث .

ويقابل هيجل بين هذه المراحل الثلاث للفنون ، وبين نوع الفن السائد فىرى أن العمارة هى فن المرحلة الرمزية فى حين يطابق النحت المرحلة الكلاسيكية ، أما فنون الرسم والموسيقى ، والشعر ، فتعبر عن المرحلة الرومانتيكية .

ولقد حدث ارتباط تاريخى بين مفهوم الدين والتعبير الفنى عنه ، فقد ذهب هيجل فى كتابه « فينومينولوجية الروح » إلى أن الدين الطبيعى يقابل على مستوى الروح المطلق - مرحلة الوعى - ^(١) التى يعيشها الروح الذاتى . وقد رأى هيجل أن خير مثال على هذا هم البدائيون ، وشعوب الشرق القديم

(1) Hegel : E; Phénoménologie de L' Esprit Vol. 2 p. 268

الذين ، بدوا النار ، وكلفوا بمظاهر الطبيعة فانهم يجسدون الروح الذي لا يبلغ درجة الوعي الكامل بذاته ، وفي هذه الحالة يبحث الإنسان عن صورة مكافئة لروحه في عالم الطبيعة ، كأن يعبد النبات ، أو الحيوان ، أو النور ، أو النار .

وبمرور الزمن تطورت فكرة الدين بعد أن تمكن الانسان من عبادة موجودات مادية ، وصناعية خلقها بنفسه كالمعابد والأصنام وغيرها . . وكانت هذه العبادة المعبودة ابداً لا يفقد الديانة الطبيعية لطابعها المباشر .

وهكذا يصور لنا هيغل مراحل ثلاث في نطاق الروح الذاتى هما مرحلة اليقين الحسى : وهى مرحلة الروح الذى لا يبلغ مرحلة الوعي التام بذاته . ثم مرحلة الادراك وهى تلك المرحلة التى اتجه فيها الانسان لعبادة مظاهر الطبيعة ، ثم مرحلة الفهم التى تعرفت فيها الروح على ذاتها (١) بجسدا فى عمل من خلقها ، وصناعتها . وهذه على الاجمال هى مراحل اليقين الحسى ، والادراك ، ومرحلة الفهم .

وفي حين سادت الديانة الطبيعية عند الشرقيين ، نجد عبادة الجمال تنتشر عند اليونانيين . الذين مثلوا الوعي الذاتى للروح وتيقنوا من حرية الفرد فكانوا أول من عرفوا الحرية وتمتعوا بها (١) فى الوقت الذى عاش فيه الانسان عبدا للطبيعة ، يتوه فيها ، ويخشى من تقلباتها ، ويعبد مظاهرها ، وذلك قبل

(1) Ibid p. 261.

(2) Hegel, G.W.F : the Philosophy of History, Preface by Charles Hegel, Dover Publications, N. w. York, U.S.A. 1956 p 18.

عصر اليونان - نجده يلتفت إلى ذاته ، ويتأمل كيانه ، ويشعر بوجوبه
 إبان عصر اليونان فتتحول نظراته من العالم الخارجى إلى عالم النفس والضمير .
 لكن هذا الوعي بالذات أو إدراكها في ذاتها يفترض إنسلاخها عن
 جواهرها ، وإستغراقها في ذاتيتها ، وهذا لا يبرز جمال الفن اليونانى ،
 لكن ما يبرزه هو إرتفاع الروح فوق مستوى حقيقتها ، ووجودها
 الواقعى .

ويرى هيجل أن دياكتيك الفن عند اليونان كان ينطلق من العمل
 الموضوعى المفاخر إلى الذاتية ، ومن الطبيعة إلى الروح أى من الشئ إلى
 الأنا ، ومن الجوهر إلى الذات ، وهذا الديالكتيك يمر في صيرورته بالمرحل
 الثلاث التالية :

١ - مرحلة التجريد :

وهى المرحلة التى يبرز فيها العمل الفنى مجردا ، فتتجلى الروح الأخلاقية
 لذاتها في صورة أشكال إلهية خالصة .

٢ - مرحلة التشكيل أو الحياة :

وهى تلك المرحلة التى يظهر فيها مجهود الإنسان باعتباره الصورة الخالقة ،
 أو الصانعة للحقيقة الآلهية (المشكلة لها) ، ويبرز هذا في الأعياد والمناسبات
 الدينية وغيرها .

٣ - مرحلة الروح :

وهى المرحلة التى يتجلى فيها الروح Esprit من خلال التعبير

الغوى (١) للملحمة ، والتراجيديا وكذلك للكوميديا .

الجمال والمضمون الباطن للحقيقة :

ويذهب هيجل إلى أن الفن الحقيقي هو الذى يحاول فيه الانسان أن يتسامى فوق مستوى الواقع ، والتعبير عن الجمال يقتضى علوه عن الطبيعة والواقع . فالن ليس تقليداً أو محاكاة للطبيعة - على حد يذهب أفلاطون بل هو محاولة لكشف المضمون الباطنى للحقيقة (٢).

ويتوقف نجاح عمل الفنان على مقدار كشفه عن الروح وتعبيره عن الحقيقة الجمالية ، فى العصور الحسية التى يشكلها .

والفن عند هيجل وسيلة من وسائل تطهير النفس ، وتنقيتها والتسامى بها .

ويتفق هيجل مع كروتشه فى أن جمال الفن يتحدد فى كونه حقيقة جمالية ، لا يكون للفنان هدف من تشكيلها إلا تحقيق الجمال المطلق ، والكشف عنه فيما يصوره من لوحات وأعمال فنية تتميز بالجمال الذاتى الذى يستثير إعجابنا ويرقى بذواتنا .

أنواع الفنون عند هيجل :

قسم هيجل الفنون إلى نوعين هما .

الفن الموضوعى : ويتمثل فى فنون العمارة والنحت والتصوير والفنون

(1) Ib:d p. 269.

(2) Ibid pII 267.

الذاتية ، مثل الموسيقى والأدب (شعر ونثر) . ويسترسل هيجل في مؤلفه في « الجمال » في شرح وتفسير المضامين الفنية لكل فن من الفنون - فالعمارة مثلا فن يجسد القوة المادية الرابضة ، واللائهائية الدائمة ، وهى من ناحية أخرى فن رمزى ، لا يعبر عن الفكرة التى يدل عليها تعبيراً مباشراً . فجميع المباني : المعابد ، والمساجد ، والآثار المعمارية تعد رموزاً جميلة . لكن البون شاسع بينها ، وبين ما تعبر عنه . أو ترمز إليه ^(١) .

أما فن النحت الذى يحاول بث الروح فى المادة الصماء الجامدة ، ففيه تقترب الصورة من المضمون ، إلا أن تشكيلاته تعجز عن امدادنا بالصورة الحقيقية التى تكون عليها النفس فى الواقع .

ويعبر فن التصوير عن لحظة واحدة فى صيرورة الحياة ، باستخدام الألوان والإيحاءات التى تعطى احساساً بالعمق .

أما الموسيقى فإنها تعد من أقرب الفنون تعبيراً عن ذاتها ، لأنها تترجم انفعال النفس باستخدام الصوت ، بيد أنها تعبر عن رمز غامض ، لأن المقطوعة الموسيقية تحتمل العديد من التأويلات .

أما فن الشعر فهو من الفنون التى تبلغ مرحلة الكمال لأن صوت الشاعر يجسد الطبيعة ، والإنسان والتاريخ ، من خلال التعبير بالنعطق ، والقول المعقول ^(٢) .

1) Stace, W. T. The philosophy of Hegel, Dover Publications,

U. S. A: 1923 p 443 dh (1) Art;

2) Ibid 290.

وهنا فإن الشعر يعد من أكل ألوان الفنون بل هو على حد تعبير الأستاذ الدكتور محمد علي أبو ريان : « مجمع للفنون وهو من ثم الفن الكامل » (١) .

وقد أشار هيجل إلى وجود نوعين من الشعر هما :

الشعر الغنائي : وهو الذي يعبر عن الذات الإنسانية فيبدو ناقصا محدودا ، لأنه يتناول عالما غير منظور (٢) والشعر الدرامي (التراجيدي) : وهو يكون كاملا لأنه يجمع بين دفتي العالمين الظاهر والباطن فضلا عن أنه يمثل التاريخ والطبيعة والنفس ويزدهر عند الشعوب ذات الحضارة (٣) .

والعمل الفني جانبين هما : المضمون الروحي ثم المظهر المادي ، أو الصورة الظاهرة (الشكل أو القالب) ، فعلى سبيل المثال يغطي التجسيم المادي على أعمال الفن الرمزي ، بينما يغلب الطابع الروحي على الفن الرومانسي ، في حين يتميز الفن الكلاسيكي بتوازن الجانبين الروحي والمادي فيما يحققه من إنجازات (٤) .

الفنون بين المضمين الروحية ، والصورة الظاهرة :

ولا يكتفى هيجل بتعريف الفنون المختلفة وتقسيماتها بل يتطرق إلى بحث

(١) محمد علي أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ص ٤٠ .

2) Stace, W. T, The philosophy of Hegel, Sec III, ART, poetry p 476.

(٣) زكريا إبراهيم : هيجل أو المثالية المطلقة ، مكتبة مصر القاهرة ١٩٧٠ .

4) Hegel, G. W. F. phenomenology, p 199.

موضوع المضامين الروحية لها فالذهن مثلاً يقف عاجزاً عن التعبير في حالة الفن الرمزي ، ومن ثم فإنه يحاول عن طريق الرمز المجسم أن يشير إلى هذا المضمون ، أما الفن الكلاسيكي فإنه ينطوي على توازن وإنسجام بين المضمون الروحي والصورة التي تطابقه ، وتصلح للتعبير عنه ، ويظهر ذلك في فن العارة عند اليونانيين ، إذا أننا نلاحظ فيه اختفاء العناصر الرمزية والرومانتيكية ، فلا تكاد تظهر فيه إلا بنسب طفيفة . وجدير بالإشارة أن هذا النوع من الفن كان مثار إعجاب هيجل لأنه يمثل صورة للفن الكامل .

أما الفن الرومانتيكي فيظهر فيه قصور الشكل والصور الحسية عن التعبير عن موضوعاته ، لأنه لا يسعى للكشف عن الروح في وقارها وهدوئها وخلودها ، وهذه كلها تعد من سمات الفن الكلاسيكي ، بل يحاول إبراز عنصر المأساة مثل المرض ، والموت ، والعذاب وصلب المسيح (١) ، وكذلك معاناة القديسين . وغيرها من ضروب المأساة التي تثير وجدان الإنسان ، وتلهب عاطفته .

وقد أعطى هيجل مثلاً للأعمال الفنية ذات الصبغة الرومانتيكية بالعارة ذات الطراز القوطي (٢) .

وهو يرى أن ميدان الفن هو المجال الذي تتحلّى فيه الحقيقة عن طريق

1) Ibid.

(٢) نقلاً عن الأستاذ الدكتور محمد علي أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ص ٤٢ .

الوسائط الحسية ، بيد أنه قد يظهر بطريقة مباشرة في أعمال فنية مثل النحت والموسيقى ، والعمور الخيالية للشعر والنثر . أما الصور الطبيعية الجامدة كالمعادن أو الأخشاب أو غيرها فأننا لا نستطيع أن نتلمس فيها أى جمال ، ونفس الحال كذلك بالنسبة للموجودات الفلكية مثل الشمس ، والقمر والنجوم .

ولا يوجد من الموجودات الطبيعية ما يتمثل فيه الجمال سوى النبات الذى تبدو فيه الوحدة الغائية بين الأجزاء والكل ، وهذه الغائية لانجدها فى عالم الجمادات ، الذى يعد هو العالم المعلوم الجمالى (١) .

والحق أن وجود الجمال يزداد كلما تدرجنا فى سلم الكائنات ، فابتداء من النباتات ، مروراً بعالم الحيوان ، وصعوداً إلى الإنسان يزداد الإحساس بوجود الجمال حتى يبدو فى أجم وأروع صوره فى الكائنات الحية ، أو عالم الروح الإنسانية . الذى يتبدى فيه المطلق أكثر تألقاً ووضوحاً .

موت الفن :

ولقد أشار هيجل فى كتاباته عن الجمال والفن إلى الطابع المعقول والنظرى للفن ، بيد أن هذه الإشارة قد جلبت عليه صعوبات جمّة تجنبها سابقوه .

إن الفن قد أخذ مكانته الكبرى ، والعالية فى نسق هيجل الفكرى ، وتربع عرشه فى مجال الروح المطلق على قدم المساواة مع الدين - الذى نقده

١) Stace, W. T; The philosophy of Hegel, (ART) p 446.

يشده ورفض الكلام عنه باعتباره مختصا بعالم -لوى غير محسوس-، على الرغم من كونه يمثل لحظة من لحظات الروح المطلقة (١). والفلسفة . ويذهب هيجل إلى أن مجال الروح المطلق ينطوى على الفن والدين والفلسفة. ولكن لما كان الفن والدين يؤديان وظائف مختلفة عن وظائف الفلسفة ، ولهذا فانها يصبحان في درجة أقل منها ، بيد أنها لا يخرجان بصفة نهائية من مجال معرفة الروح . وإذا كان الدين والفن يهتان بمعرفة المطلق فما هي إذن قيمتهما حينما يقفان في مجال منافسة مع الفلسفة ؟

إنهم لن يكونا - والحال كذلك - سوى مرحلتين عارضتين تاريخيتين، وجزئيتين من حياة البشرية .

يقول هيجل عن الفن . إننا قد انزلناه منزلة عالية ومع ذلك فيجب أن نذكر أنه سواء في مضمونه ، أو صورته لا يعد من الوسائل السامية التي ترد إلى وعى الروح غرائزها الحقة ، فهو محدود بسبب صورته (٢) « هكذا استطاع هيجل إدخال علم الجمال والفن في نطاق نسقه الجدلى ، ورغم ذلك فهو لا يعترف إلا بالفكرة التي هي أساس العلم ، وليست الخصائص الجزئية ولا الأشياء أو الظواهر ، فاذا أردنا أن نحدد مبحثا خاصا بالتذوق الجمالي ينبغي علينا أن ننظر إلى الجمال بالذات ، وليس إلى الموضوعات الجزئية ،

1) Ibid 449

يقول هيجل : « أن الدين هو الوعى الذاتى بالروح المطلق على غرار ما يتصوره الروح المتناهى » .

2) Stace. W; T; The philosophy of Hegel p 460.

فالفن مجرد تأمل عقلي أما ما يبدو عليه من صور وما يتشكل به من أشكال ،
فما هي إلا صور حسية أو ظاهرة تعرض أمامنا لكي تبرز الأفكار المنطوية
عليها لكي تمثل موضوع تأملنا العقلي وتقديرنا الجمالي .

تعليق وتقييم :

(١) لقد رأينا في الصفحات السابقة كيف وضع هيجل الفن في الروح
المطلق ، وجعله نتاج الفكر أسوة بالمنطق والطبيعة ، وفلسفة الروح وإذا
كان المنطق يشير إلى الفكرة في ذاتها ، فإن فلسفه الطبيعة تشير إلى الفكرة
لذاتها ، أما فلسفه الروح فتشير إلى الفكرة في ذاتها ولذاتها ، أما الكيان
الوحيد الذي يتصف بالعينية أو الحقيقة الكاملة فهو ذلك الكل الذي لا يعبر
عنه ، أي « المطلق » ذاته . وكل ما عدا ذلك - إن كان أى شيء عدا ذلك -
ليس إلا « لحظة في المطلق » (١) .

(٢) أن الفن عند هيجل هو الروح التي تتأمل ذاتها في حرية تامة ، وفي
أصالة وإبداع . ولكن لا بد من أن تسبقها الفكرة . لأن الفن هو التأمل
العقلي ، والسعى إلى تحقيق الجمال بالذات .

(٣) إن محاولة هيجل البحث عن الجمال بالذات ، وغيض النظر عن الصور
المحسوسة ، والجزئيات الظاهرة في الأعمال الفنية إنما يشبه إلى حد كبير

(١) هنرى د. أيكن : عصر الأيدولوجية - ترجمة د. فؤاد زكريا ،
راجعه الدكتور عبد الرحمن بدوى ، مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة
١٩٦٣ ص ٩٤ .

موقف أفلاطون المثالي الذي كان ينزع إلى البحث عن الجمال بالذات ، أو الجمال في كليته فالنفس الانسانية المتفارقة للعالم المحسوس ، والمنتمية إلى عالم المثل الذي يتوجه ثالوث قيم الحق والخير والجمال ، هذه النفس الآتية من عالم الخلود ، التي لا تترك الجمال إلا في عالمها الخاص إنما تحاول أن تتعرف عليه في كل ما هو جميل في العالم المحسوس ، حتى يتسنى لها الارتقاء بمعرفته إلى عالمها المثالي . أليست هذه المسافة التي تقطعها النفس في رحلتها من خلال المحسوسات صعودا إلى مثال الجمال هي الرحلة نفسها التي أشار إليها هيغل من خلال رؤيته التاريخية عبر عصور التاريخ الطويل ، وفي نظراته التحليلية ، والنقدية لتاريخ الفنون منذ عصر اليونان .

(٤) إن الفن عند هيغل يمثل الفكر ينشد الحقيقة ، فإذا كان العالم الحسي يحاول إخفاء الباطن ، إبراز الظاهر أمام حواسنا فهكذا يكون حال الفن - عند هيغل - فهو يحاول أن يجعله شبيها بهذا « الداخل » ، أي يرد الحقيقة الحسية إلى الحقيقة الروحية حتى تصبح المادة بمثابة مظهر أو محلي للروح - وهنا يكون المثل الأعلى للفن الناجم عن التكافؤ بين الظاهر ، والباطن أو بين الطبيعة والروح ، فيرفع بذلك التناقض بين الحياة المادية ، والحقيقة الروحية (١) .

(٥) الفن عند هيغل هو باختصار « الأداة » الفعالة لتحقيق التوافق بين الحس ، والعقل ، وبين الرغبة ، والواجب ، بين ما هو كائن ، وما ينبغي

(١) زكريا إبراهيم : فلسفة الفن عند هيغل . بحث في مجلة المجلة عدد

أن يكون كما تتحدد وظيفته - باعتباره فنا أصيلا - في التأليف بين الحرية، والضرورة، أى بين الباطن، والظاهر، أو بين المضمون، والشكل (١).

(٦) في ضوء ما سبق - نرى أن نظرية هيجل في الجمال والتقن لا تعد أن تكون وسيلة من وسائل معرفة الحقيقة القصوى للوجود بيد أن هذه النظرية التي تشبه عالم المثل الأفلاطوني، لم تعد محل اهتمام علماء الجمال اليوم، ولا حتى الفلاسفة - فقد إتجه الفلاسفة المحدثين إلى، اختصار الفروض الميتافيزيقية وتجنب تحليلها، أو الازدعان بوجودها. أو عدمه لأنه لا الخبرة التجريبية، ولا العقل قادر على إثبات وجودها.

فنحن في الواقع لا ندرك سوى الحقيقة الظاهرة، ولا نتعامل إلا مع الصور والظواهر المحددة، كما أن إدراكنا لها لا يتجاوز حدود الزمان والمكان. ولقد سارت الاتجاهات الحديثة، والمعاصرة في الجمال قدما في إتجاه النقد الواقعي، والتحليل العلمي للظواهر الفنية والجمالية، وسميت هذه الحركة في تاريخ النقد الفني بالاتجاه السكلاسيكي، وهو الاتجاه الذي كان يراعى القواعد والمبادئ التي رآها فلاسفة القرنين السابع والثامن عشر قواعد مطلقة عامة، تصلح للعمل بها في كل زمان ومكان.

١٢ - شوبنهاور :

فيلسوف مثالي ألماني، أحد تلاميذ كانت، درس في برلين وفرانكفورت

(١) نفس المصدر.

منذ عام ١٨٣٢ وبعد كتابه العالم ارادة وتمثلا هو الكتاب الرئيسى له الذى وضع فيه أسس مذهبه .

والواقع أنه لا يمكن فصل فلسفة شوبنهاور فى الجمال والفن عن فلسفته بصفة عامة، وعلى هذا النحو يصبح الفنان شأنه شأن الفيلسوف فهو مثله عبقريا، بل ويملك القدرة على التأمل الميتافيزيقى من خلال أعماله الفنية . وللفن وظيفه تطهيرية فهو يهدف الى الوصول الى نوع من الفناء التام ، أو الغبطة الشاملة التى تتحقق بها ارادة الفنان ومقدار ابداعه الفنى .

وسوف نحاول القاء نظرة تفضيلية على فلسفة الفن عند شوبنهاور من خلال مؤلفه الكبير العالم ارادة وتمثلا . الذى يظهر فيه مقدار ارتباط مفهوم علم الجمال بميتافيزيقاه المثالية .

وتنحو فلسفه شوبنهاور الى تعميق الحياة الخلقية الوجدانية . من خلال رؤيتها التشاؤمية لحياة الإنسان ، وأعتبر أن أصل الشر هو عبودية الإرادة ، والتعلق بالحياة (١) .

ولقد ذهب شوبنهاور الى أن التعلق بالحياة ، وعبودية الإرادة التى تنجم عن قصور العقل فى أشباعها هى من العوامل التى تسبب للإنسان الألم والمعاناة ، وتفقد السكينة والهدوء تلك الحالة . التى لا يمكن أن تتحقق إلا من خلال تأمل الجمال ، وممارسة الحياة الاخلاقية الفاضلة .

1) Schopenhauer; The world as Will and Representation T. by E. F. J Payne, U, A, R Dover Publications, Inc. New york 1966 p 253.

ويرى شوبنهاور أن بإمكان الانسان التغلب على الإرادة وقهرها وهو لا يبلغ هذه الحالة الا من خلال ممارسة الفن .

وهكذا يترسم شوبنهاور طريقين للحد من سيطرة الإرادة وعبوديتها أحدهما مؤقت ، ويتحقق في لحظات التأمل الجمالى ، والآخر دائم ويتمثل في ممارسة الاخلاق الفاضلة ، والزهد .

شرط الإستماع الجمالى .

يذهب شوبنهاور إلى أن هناك شرطان للمتعة الجمالية لا يمكن لها أن تتحقق بدونها هما : توافر الانسان (الذات العارفة) ، ووجود الموضوع باعتباره موضوعا للجمال (فعندما تنظر الذات العارفة أو (المتأمل) لموضوع تأملها ، فإنها لا تراه باعتباره شيئا جزئيا أو ماديا يمثل أمامها ، بل تراه باعتباره مثالا أفلاطونيا (١) .

ويتوقف التأمل الجمالى عند شوبنهاور على الذات المتحرزة من أمر إرادتها ، أى الذات الخالصة من ميلها لإرادتها . والتي تنجبه صوب الموضوع الجمالى تحاول إدراكه وهى متحررة من العلاقة بالإرادة أو المشيئة وعندئذ تشعر بالسبكنية وهى حالة الخلو من الألم ، أو الجوع الإسمي الذى هو حالة الآلهة .

يقول شوبنهاور فى معرض كتاباته عن ألم ، وصراع الإرادة :

« إن الانسان يدرك الأشياء بدون اهتمام شخصى أو ذاتى ولا يمكن

(1) Ibid p. 254:

بموضوعية خالصة . وعندئذ يشعر بحالة السكينة التي هي حالة الخدلو من الألم ، الحالة التي أثنى عليها أبيقور واعتبرها الخير الأسمى إنها حالة الآلهة التي تتحرر فيها من صراع الإرادة الشقي . . . وتتوقف عجلة أكسيون عن الدوران (١) .

وعلى هذا النحو تتأثر الفنون عند شوبنهاور بالذات أو المتذوق ، فكما تحرر الفن من عبودية الإرادة كلما بدا صافيا كاملا أما ما يعتريه من النقص فيعزى إلى أنه لم يخلص تماما من أدران الإرادة ، ولم يتحرر من عبودية الرغبة .

وبرى شوبنهاور أنه لكي يصبح الإنسان مستمتعا بلذته الجمالية ينبغي عليه أن يخلص من ارادته ومن فرديته ومن أهوائه الخاصة ، ويصبح مشاهدا حراً نزيها يقول شوبنهاور في مسألة التأمل الخالص للفن :

« عندما تتحرر من الإرادة فاننا نسلم ذواتنا للمعرفة الخالصة ، ونصبح في عالم تغيب فيه الأشياء التي تستميل إرادتنا . . . ونرتفع بعيدا عن كل ذلك ، ونصبح كما لو كنا في النوم أو في الأحلام وتلاشى السعادة ، ولا نصبح عندئذ أفرادا ، فالفرد يمكن أن ينسى ، وتظل مجرد الذات العارفة فتخسب التي تطل كمين واحدة على كل المخلوقات العارفة . . . وهنا تتلاشى

(١) تحكى الأساطير الأغريقية أن أكسيون Ixion قد عوقب بشدة عندما حاول أن يجتذب جـونو من جـوبيتر Jupiter فربط في عجلة تدور إلى الأبد في لهيب الجحيم . وهذه إشارة من شوبنهاور إلى مقدار شقاء الإرادة وعذابها الأبدى الذي لا ينتهى عند حد .

جميع الاختلافات الفردية ، وعندئذ فسوف يستوى في نهاية الأمر أن تكون العين المدركة هي للملك قوى ، أو لشحاذ يائس ، لأنه لا البهجة ولا الألم يمكن أن تجتاز معنا تلك الحدود » (١) .

وتتوقف التجربة الجمالية — التي تخلص نفس الإنسان وتحرر إرادته بشكل كبير على الجانب الموضوعي المتعلق بالمثل الأفلاطونية إذ بذهب شوبنهاور إلى أن العلاقة تقوى بين الذات وموضوعها ، أو بلوغ موضوعها وهو المثل الذي لا يتحقق إلا عندما تتحول الذات إلى « ذات عارفة خالصة » مجردة من الإرادة ، خالصة من الأهواء والانفعالات . بريئة عن المشيئة . فهنا فقط يصبح الموضوع الجمالي مثالا أو صورة خالدة .

وبفارق شوبنهاور في عرضه للإرادة بين الشخص العادى ، والعبرى ، فالأول ينساق بعد لحظات تأمله الجمالى فى دوامة الوجود وتستميله إرادته ، وحب الحياة ، فىرى الأشياء من حوله فى جزئيتها ، وتتحكم فيه عواطفه . فى حين أن العبرى يبرأ من كل هذه الانفعالات ويصبح ذا نظرة ناقبة ، وموضوعية ، أى متجردة من الهوى والمصلحة .

وهكذا يبدو الشخص العبرى وقد تجرد من أنايته وأغفل وجود الأنافى هويته ، ومن ثم أمات إرادة الحياة التى تعد مصدرا لتعاسته ، وتردده وحيرته ، ويأسه وتلك هى الصفات التى تقرن ببقاء إرادة الحياة فى الفرد العادى ، وهى التى تضلله عن رؤية الحقيقة والتوحد بموضوع إدراكه فى عالم المثل (الأفلاطونى) .

ويعكسنا إجمال بميزات أو خصائص العنصر الذاتي من عناصر التجربة الجمالية على النحو التالي :

(٢) الشخص المتأمل في تجربته الجمالية هو الذي يموت فيه الشعور بالآنا (بالأنانية) ، فلا يفكر في ذاته على أي نحو من الأنحاء .

(١) الشخص المتأمل هو العنصر الذاتي الذي يستغرق في اتحاد صوفي داخل العمل الجمالي بعد أن أصبح في هوية واحدة مع الأشياء والموضوعات .
(٣) الشخص المتأمل هو الذي تموت فيه إرادة الحياة المتجسدة في الرغبة والمشئمة والميول النفسية ، ولا يبقى منه إلا الشعور المجرد بتمثل العالم .

(٤) يلزم وجود الشخص المتأمل — حالة تأمله — موضوعاً للتأمل كأن يكون لوحة فنية ، أو تمثالا مبدعا أو منظرا طبيعيا خلايا ، أو غيره من صور الجمال حوله

ويعود شوبنهاور بعد أن يرسم للنفس طريق الخلاص عن طريق اتحاده بعالم المثل ، والإنطلاق بها إلى عالم الفن ، والكشف عن مثاليته بعد تجربتها وتزيئها من أدران الإرادة ، يعود ليفسح مجالا آخرا لتطهيرها وتهذيبها ، وتخليصها من كآبة ، ويأس إرادة الحياة الأوهو مجال الأخلاق الفاضلة والزهد ، فهو الذي يظهرها من شوائب الرغبة ، والانفعال ، والهوى (١) .

ويذهب شوبنهاور في مسألة الزهد باعتبارها موضوعا للخلاص إلى تحديد

(1) Schopenhauer, The world as will and Representation

v (1) p. 197.

العلة بين إرادة الحياة ، وبين الجسد ، ثم ينتهى إلى أن الثانى يعد تجسيدا للأولى ، ورمزا لضعفها وشرعتها ، وأنه لما كان لا هروب من أضرار هذه الإرادة فى وجود تعبيرها المتجسد المتمثل فى الجسد ، فمن ثم كان من الضروري أن تهمل الإرادة ، وبالتالي يغلق الباب أمام مطالب وشهوات الجسد التى تتمثل بأعلى صورها فى الفريزة الجنسية التى كانت محل نقديس اليونان ، فأشاروا إليها فى فلسفتهم وأشعارهم . فقد قال هزئود وبارمنيدس بأن الأبروس هو الأول والخالق ، كما أنه يعد المنبع الرئيسى التى صدرت منه كل الاشياء (١) .

وفضلا عن الاتجاه إلى قتل أو إيماته شهوات الجسد ، فإن شوينهور يرى ضرورة تهذيب النفس ، وذلك بتخليصها من الشعور بالانانية الذى ينشأ من صراع الانسان مع الغير ، ومن محاولته تأكيد ذاته . عن طريق إنكار وجود الآخرين ، ومحاولة القضاء عليهم ، وخاصة إذا تعارضت إرادته معهم واختلفت رغباته مع رغباتهم . والانسانية - فى تصور شوينهور - صورة من صور صراع الارادة فى طبيعة الانسان (٢) ، وبقدر ما يرقى الانسان فى سلم وعيه (معرفته) فانه يكون محتما على هذا الشعور بالانانية الوصول كذلك - شأن الألم والمتعة - إلى أعلى درجة له ، وهو يتجسد فى صراع الفرد مع الغير ، ومدى تغفل الانانية فى طبيعة الانسان ، سواء على مستوى الفرد أو النوع وما تسببه من حدوث حالة الحرب (حرب الجميع ضد

(1) Ibid

(2) Ibid

(الجميع) على حد تعبير توماس هوبز (١).

ويحاول شوبنهاور أن يفسر الانانية فيذهب إلى القول بوجود طالين : أحدهما صغير ، والآخر كبير . الأول هو عالم الذات . والثاني هو وجودها في العالم باعتبارها ظاهرة (٢) التي تقع في حدود تمثلاتنا العقلية ، وهنا ينشأ الصراع الأزلي بين العالمين ، العالم الذي ينحو إلى تأكيد الذات باعتبارها مركز الكون وأساس العالم ، ومنبع الحياة والحركة . هذه الذات الإنسانية التي تفهم العالم ، وتمثله عقليا ، أنها تتضاءل عندما تحس نفسها ضائعة ، تائهة ، حزينة ، معذبة ، في وسط هذا الزمان والمكان اللامتناهين . وعلى هذا النحو تنشأ الانانية عند الفرد من اجتماع عاملين هما احساسه بعظمته باعتباره مركز الكون (على نحو ما جاء عند أرسطو) ، وشعوره بالهوان والضعف لاحساسه بوجوده باعتباره ظاهرة من بين آلاف الظواهر التي يمتلئ بها العالم فضلا عن اغفال الآخرين لوجوده الشخصي ، وعدم اكتراثهم به . هذه الدوافع مجتمعة تنمى في أعماق الانسان أو (العالم الصغير) على حد تعبير شوبنهاور الانانية أى التمرکز حول الذات الذي يدفعه إلى تدمير العالم ، والآخرين إذا ما اعترضت ارادتهم ورغباتهم مع ارادته الفردية .

ويتولد الظلم والشر من عنقوان الانانية وتسلطها الدائم على ضمير

(١) توماس هوبز فليسوف إنجليزي ومن رواد علم السياسة . عاش

ما بين ماي ١٥٨٨ - ١٦٧٩ ومن أشهر كتبه كتاب التنين The Leviathan

(2) Schopenhauer . The world as will and Representation.

VII P 244.

الإنسان ، فلأناني يوقع الشر والظلم بالآخرين ، ويضر بمصالحهم نتيجة حبه الشديد لذاته ، وكذلك نتيجة تفكيره المطلق في مصلحته .

والمظلوم شخص معتمد عليه ومقهور ، يشعر بانتهزام ارادته أمام الآخرين ، وأنه حرم من تأكيدها .

أما الظالم فهو شخص أناني أقيم اعتدى على حرية الآخرين ، وسلمهم حق تأكيد ارادتهم ^(١) ، وهو غالبا ما يشعر بالندم والحزن على ما اقترفه من مظالم مع الآخرين . وقد يكبر شعور الندم في نفسه ويصل به إلى حد القتل ، وهكذا تقوم القوانين وتؤسس الدول في ضوء هذه المشاعر العدوانية الآتمة التي يتعامل بها أبناء البشر مع بعضهم البعض . فالإنسان الذي يود الأمان يجدر به أن يضحى بحقه في ظلم الآخرين ، مقابل تضحية الآخرين بهذا الحق - ومن هنا نشأ العقد الاجتماعي ^(٢) .

(F) Ibid

(٣) العقد الاجتماعي

كان حق الملكية والحفاظ عليها من الأمور العسيرة في حالة الطبيعة ، فقد جار البعض على حقوق جيرانهم وطمع الآخرون في أملاك البعض ، فتفشيت حالات اغتصاب الممتلكات ، والاعتداء على الجوار ، وظهرت السخرة والطمع ، وانتشر الشعور بالسخط والظلم في الحالة الطبيعية الأولى .

ومع انتشار الحسد والغيرة وتغلب الأقوياء على الضعفاء تحولت حالة الفطرة الآتمة من حالة سلام وأمن وحب ، إلى حالة حرب وخسوف وكرهية ، وصراع على الممتلكات الخاصة ، وتحول حق الملكية الطبيعي =

أما وجود الخير عند شوبنهاور فهو وجود نسبي موقوف على استحسان الرغبة واتجاهها نحو... فالارادة تميل طبيعيا إلى ممارسة الخير ، لكن لما كانت الارادات متعددة فقد تعددت سبل تحقيقه ، ومن ثم أصبح وجود الخير نسبيا يختلف من شخص لآخر ، ومن بلد لآخر ، بل ومن عصر لآخر والأكثر من هذا أن يختلف الخير في ذات الشخص نفسه من وقت لآخر .

وإذا كان الخير نسبيا بنفس الدرجة لأن ما لا ترغب فيه الارادة يعد شرا ، ولما كانت الارادات تختلف فقد اختلفت الاتجاهات والآراء فيما يتعلق بموضوع الشر وأصبح الشر نسبيا كذلك .

الذي وهبته الطبيعة الأولى للإنسان - والذي يقتضاه أمن الناس الشرور باحترام بعضهم للملكيات البعض - إلى رأس حربة في صدر كل إنسان ، فتحول معه مجتمع الطبيعة إلى مجتمع حرب وازال وصراع .

والعقد الاجتماعي يعني تعاقد يضم طرفين هما : الشعب والحكومة أو الملك ، ولا يصبح العقد لاغيا إلا إذا أحل أى طرف منها بالتعاقد فإذا حدث وأهمل الملك في مسئولياته تجاه الشعب ، أو أحل بتعهداته ، أو تعدى السلطات التي خولها له الشعب تعين عزله .

ويفوجبه هذا العقد يتنازل الأفراد عن حقوقهم في الحياة وفق قانون الطبيعة ، وعن الحق في عقاب من يخرج على به هذا القانون - لذلك تتساوول طبيعة المقصد للموافقة من قبل الأفراد أو الأغلبية على التنازل عن جزء من حقوقهم الطبيعية الخاصة بالدفاع عن أنفسهم ، ومعارضة الخارجين على القانون الطبيعي إلى المجتمع ككل . والمهدف من التعاقد هو تنظيم حماية الحقوق الطبيعية للفرد ، وما يمتلكه من حقوق كحق الحياة . والملكية . والحرية .

ويذهب شوبنهاور إلى أن الفضيلة والزهد من وسائل التخلص من
إرادة الحياة ، والفضيلة عنده عقلية ، نبيد أنها لا تضاد العقل ، وتقوم على
مبدأ الشفقة أو التعاطف الذي يصل إليه الإنسان عن طريق اختراق حجاب
أوستار (المايا) - الوم أو الخداع - ويرى الحقيقة ماثلة في عذاب الإرادة
والها الذي يشترك فيه مع الجميع ، فيشعر عندئذ بالتعاطف الوجداني أو
المشاركة الوجدانية مع الآخرين .

ويتوقف الوصول إلى أعلى درجات الفضيلة على الإنسان الذي يحاول
جاهدا إزالة ستار للغريات والوم عن حقائق حياته الروحية .

وفضلا عن الفضيلة يذكر شوبنهاور موضوع الزهد باعتباره مرحلة
تعتمد على المجاهدة في سبيل القضاء على إرادة الحياة في الإنسان .

وتمثل الزهد في السعي وراء الفقر الاختياري ، مثل التنازل عن الثروة
أو الجاه ، فضلا عن كبح إرادة الإنسان في كل ما يشعره باللذة أو المتعة
في حياته .

ينبغي أن نفرق بين نوعين من السعادة التي يشدها الإنسان في حياته
عند شوبنهاور - الأولى هي السعادة التي يحققها الإنسان في الخلاص عن
طريق الرؤية الحدسية للمثال الأفلاطوني في عالم الفن الجميل - وهي سعادة
وقتية تزول بزوال الموقف الذي يتطلبها أما السعادة الناجمة عن الأخلاق عند
شوبنهاور فهي سعادة أبدية لا أحد ولا نهاية لها في حياة الفرد الذي يسلك
في سبيل الخلاص .

ولقد تمسك شوبنهاور بنظريته الأخلاقية القائمة على الزهد والخلاص ،

وتخليص النفس من إرادة الحياة إلى درجة تصور معها أنها تصلح لأن تكون نظرية في الدين ، واعتقد في نفس الحال في رؤيته للفن الذي اعتبره أداة لتطهير النفس من رغباتها ، وإرادتها الغلواء في حياة الشقاء والآثم .

شوبنهور وتقسيم الفنون :

يقوم تقسيم شوبنهور للفنون على أساس أهميتها فيضع الموسيقى في قمة هذا التقسيم ، ويرتبها ابتداء من فن العمارة ثم النحت ، فالتصوير ثم الشعر (التراجيدى)

ويذهب شوبنهور إلى أن الموسيقى هي الإرادة النقيصة التي تجسدت لتحقيق تمثلها ووجودها في العالم ، فهي لذلك تعد من أرفع أنواع الفنون وأسمىها .

وقد حاول شوبنهور أن يقدم نظريته الفنية ورؤيته في الفنون من خلال ميتافيزيقاه المثالية . فقد رفض أن تكون السيمتريّة معياراً أو محكاً للجمال المعماري أو الجمال بصفة عامة ، ورأى أن اكتشاف الجمال في المعماري يقوم على أساس التوحد والاندماج بين المشاهد والموضوع الجمالي . أما في النحت والتصوير فقد ذهب شوبنهور إلى أنها ناقصة لأنها لا يعبران عما يجسدها بالصوت ، كما رأى ضرورة الاعتماد على النظرة الذاتية أثناء تأمل المناظر الطبيعية في فن التصوير ، وكذلك التركيز على التأمل الموضوعي الخالص للطبيعة . والحق أن اتجاه شوبنهور في التصوير من الطبيعة يأتي على عكس التصوير الحديث لهذا الفن . ففي حين يرى الأول ضرورة التمثل الموضوعي الخالص للطبيعة ، يرى الفن الحديث - كالمدرسة الانطباعية - ضرورة

النظرة الذاتية للطبيعة محل النظرة الموضوعية (١) . .

أما فن الشعر فقد أخطأ شوبنهاور عندما فصل بين المادة والصورة أو الشكل والمضمون - ولا كان تأثير ميتافيزيقاه على الفن كثيراً فقد رأى أن يعبر المثل فحسب في الشعر دون مراعاة لشكل القصيدة ، ومن ثم فقد غفل عليه أهمية الربط بين الشكل والمضمون ، وأنها بثلاث وحدة للعمل الفني .

أما الموسيقى عند شوبنهاور فقد كانت أسمى أنواع الفنون وأكثرها استعراقاً في فلسفته ، ولهذا فقد اهتم بالنوع الخالص أو موسيقى الآلات فيها ، وبذلك الاهتمام يخالف شوبنهاور الفلاسفة ، ويتجه بفن الموسيقى اتجاهها معاً ، والموسيقى عنده هي تجسيد للارادة الكلية وتعبير موضوعي ومباشر عنها . فكأنها تعبير عن العالم ، بل أنهم أصبحوا كالمثل ذاتها - التي تمثل مظاهرها المتعددة عالم الأشياء الفردية .

لهذا فقد اختلفت الموسيقى عن غيرها من الفنون الأخرى ومحت عاينها ، فهي ليست صورة للمثل الأفلاطونية ، بل هي صورة مجسدة للارادة نفسها التي تعد المثل مظهرها موضوعياً لها ؛ ومن ثم كان تأثيرها أقوى ، وأعجب من كل الفنون الأخرى ، والسبب في ذلك أن الأخيرة لا تتحدث إلا عن مظاهر ، في حين تتحدث الموسيقى عن الشيء في ذاته (٢) .

ورأى شوبنهاور أن فنون العمارة والنحت والتصوير لا تعبر إلا عن

(١) سعيد محمد توفيق : ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور ص ٢٥٨ .

(٢) Schopenhauer : The world as Will and Representation ,

V. 1 p 196.

مراحل متدرجه ، تكشف عن إرادة الانسان وجهوده ، أما الموسيقى
فهي المجموع الكامل لكل تعبير فنى وصوت الارادة الكاملة للانسان
والطبيعة .

وإذا ذكر أن شوبنهور يتفق مع كل من كانت وهيكل فى رأيهما
من تعبير الموسيقى عن فن: غير محدد المعالم — فهي لا تقف عند حد
المشاعر الفردية فى الأوقات الجزئية المحددة بل، تعبر عن طبيعة هذه
المشاعر (١) .

تعليق وتقييم :

قدم لنا شوبنهاور فلسفة جمالية مثالية قامت على أساس التطهر والسمو وقتل إرادة الحياة التي تدفع الإنسان لارتكاب الجريمة والخطأ ، ولو أننا تأملنا فكرته عن الإرادة لوجدناها تشبه إلى حد كبير نفس فكرة الإرادة عند ديكارت الذي ذهب إلى أنها منبع الخطأ في حياتنا ، « وأنها أوسع نطاقاً من الذهن لذلك فهي مصدر لخطائنا (١) » على حد قوله في المبادئ ، كما يقول في التأملات : « ... ولما كانت الإرادة من شأنها ألا تبالي قن أيسر الأمور أن تفضل وتختار الزلل بدلاً من الصواب ، والشر عوضاً عن الخير مما يوقعني في الخطأ والاثم (٢) » . وهذه هي الإرادة الإنسانية عند ديكارت التي تعلوها إرادة الخالق ومشيئته ، تلك الإرادة العالية التي يخضع الإنسان لها راضياً ، شاكراً الله على نعمته وليست الإرادة الكلية المتمثلة في الإنسان والعالم والذي أراد لها شوبنهاور أن تصبح ديناً فلسفياً ، أو نظرية في الدين يريد أنه يستدرك في نهوضه ويقول : ولكن هل يوجد دين بدون دين ؟ !!! ولعل السبب في هذا التساؤل هو أنه كان غير مؤمن بوجود الله ، كما كان العدم في تصوره هو طريق الخلاص ، وليس الإيمان بالله أو الاخلاص في العبادة .

ويتفق شوبنهاور من جهة أخرى مع الاتجاه المالبرائشي الذي يدعو إلى الفضيلة ، وسلوك سبيل الزهد في الحياة . وكذلك محاولة إمانة الرغبات

1) Descartes, Principes. A. T. Tome IX p N 35 p 83.

٢) ديكارت : التأملات : ت د . عمان أمين التأمل الثالث ص ١٣٦ .

والشهوات ، والميول - أى أمانة الرغبة الحسية التى تدفع الإنسان إلى ارتكاب الخطأ . أن هذا الاتجاه واضح في مذهب شوبنهاور المثالى ، بيد أنه يدافع فيه عن اليأس والتشاؤم ، ويهدف منه إلى إمانة الرغبة ، وإغلاق طريق الأمل في وجه الإنسان . فإذا كان الأول ينزع بصفته مسيحيًا كأنوليكيًا إلى سلوك سبيل إمانة الشهوة ، وممارسة الزهد ، وترويض النفس ، فما ذلك إلا لأنه كان ينتظر مثوبة الخالق ونعمته ، آملاً في الفور بالأبدية السعيدة . أما شوبنهاور فإذا كان يقصد من قهر النفس وقتل الرغبات ، وئذ إرادة الحياة والخلاص عن طريق الفضيلة والفن ؟ لقد كان يقصد الخلاص بدون أمل . لأنه لم يكن يعرف نعمة الدين ، ولعل فقدانه للشعور بوجود الله ، هو الذي صبح ميتافيزيقاه رغم محاولته توخى الفضيلة ، وتهذيب النفس ، والخلاص بها من سجن الجسد والميلاد - بطابع التشاؤم . ففي الوقت الذى كان يسعى فيه ما لبرانش إلى تنقية النفس من شوائب الحس ، وصقلها بالفضيلة والإيمان في سبيل أن تتلقى المعرفة أو الإلهام عن طريق « الرؤية في الله » ، فإن شوبنهاور كان يسلك طريق الخلاص الميتافيزيقي ، فيبلغ بالنفس جدياً . يتمكن فيه من الكشف عن المثال الأفلاطوني .

وهناك وجه للشبه بين موقف شوبنهاور من الإنسان وموقف بسكال منه في حين يرى الأول أن الإنسان أناثى بطبيعته متكبر بفطرته يحس بأنه مركز الكون وأصل العالم ، بيد أنه ضعيف عاجز يحس بالنقص والفضالة عندما يكتشف أنه لا يبدو أن يكون مجرد ظاهرة من آلاف الظواهر التى يتملى بها الكون من حوله . ومن جهة أخرى فانه يحس بضآلته أمام الآخرين الذين يغفلون أو يتخافلون عن وجوده في حين أنه يكون أحياناً متسلطاً متمركزاً حول ذاته يشعر بالقوة والخيلاء . وعلى الرغم من وجود

هذا التشابه بين موقف كل من الفيلسوفين من الانسان ، بيد أنها يختلفان فشوبنهاور يركز في ميتافيزيقا الانسان على البعد الميتافيزيقي فينظر إليه باعتباراه ظاهرة ، ويرجع احساسه بالألم والعجز إلى ما يحسه من شعور الإهمال من حوله ، في حين يضيف بسكال إلى موقف مالبرانش بعدا لاهوتيا جديدا يفتح له الطريق المغلق إلى الإيمان بالخالق وقدرته وهو إحساس الإنسان بالضعف والجهل في فهم فسيولوجية أدق الكائنات الحية هذا الموقف الذي يمثل للانسان مفارقة مطلقة . أنه موقف احساسه بالعجز والحاجة إلى موجود أعلى منه وهذا الموقف الدائم بالقصور والعجز هو ما يجعله ينطلق إلى الإيمان بالدين .

وكما نجد لموقف شوبنهاور الميتافيزيقي أصداء في مذاهب فلاسفة المدرسة العقلية أمثال ديكارت ، ومالبرانش ، وبسكال فان ميتافيزيقا الفن عنده كانت قد وجدت ما يتفق معها ، وما يختلف في مذاهب فلاسفة الفن القدماء ، والمحدثين أمثال أفلاطون وكرونتشه .

فهو يتفق مع أفلاطون في طريقة بحث النفس المتخالفة عن المثل بعد أن تتخلى عن إرادة الحياة ، وفي ذات الوقت يتفق مع كرونتشه في تأكيد اتصاله بالعنصر الموضوعي للعمل الفني عن شرائط الوجود ، ووجوده مستقلا ، وفي مثالية ، فلا تستطيع الكشف عنه سوى روح (ذات) تجردت من أوهامها ، وتنزهت عن أغراضها . ومع ذلك فان ثمة وجه للاختلاف يبرز بين شوبنهاور وكرونتشه بشأن موضوع الصورة والمادة في العمل الفني ، فقد فصل الاول بين الشكل والمضمون ، ولم يهتم سوى بالمضمون المثالي . في حين أن كرونتشه ألم يجعل للمضمون خصائص فنية سابقة على العمل ، أو الخلق الفني . وإذا كان للمضمون قيمة فانه لا يكتسبها إلا من خلال العمل الفني ذاته .

يقول كروتشه في المجمل في فلسفة الفن : « ... إن العاطفة أو الحالة النفسية ليست مضمونا خاصا بل هي الكون كله منظورا إليه من ناحية الحدس . وليس في وسعنا أن نتصور في خارجها أى مضمون آخر ليس في الوقت نفسه صورة مختلفة عن الصور الحدسية . لا الافكار التي هي الكون بأسره متطوراً إليه من ناحية التعقل ، ولا الموضوعات الفيزيائية والعناصر الرياضية التي هي الكون بأسره منظورا إليه من ناحية الإرادة » (١) وفي هذا النص نلاحظ كيف يربط كروتشه بين المضمون والصورة ؛ ولهذا يصبح أن نقول معه أنه لا يمكن تصور مضمون مهما يكن شأنه يكون خارجا عن المصورة الحدسية وما الفكر ، والعقل والتخطيط ، والتجربة ، والإرادة إلا وسائل موضوعة لخدمة الفن ، لكنها ليست بذاتها فنا .

(١) بندتو كروتشه : المجمل في فلسفة الفن ، ت سامي الدروبي دار الفكر العربي ، القاهرة ، طبعة أولى ١٩٤٧ ص ٥٦ ، ٥٧ .

الفصل الثالث

في معنى الاستطيقا

- ١ - معنى لفظ الاستطيقا .
- ٢ - أهداف عالم الاستطيقا .
- ٣ - بين فلسفة الجمال ، وفلسفة الفن .
- ٤ - الفوارق النوعية التي تميز العمل الفني عن العمل الصناعي .

١ - معنى لفظ علم الجمال « الاستطيقا » :

قبل أن نخوض في تعريف معنى لفظ علم الجمال يجدر بنا أن نعرف ما هو الجمال؟ أو بمعنى أكثر دقة ما هي فلسفة الجمال؟

فنعول : إنها ذلك الفرع من فروع الفلسفة الذى يهدف إلى دراسة التصورات الإنسانية عن الجمال من جهة ، والاحساس بها من جهة ثانية ، ثم إصدار الأحكام عليها من جهة ثالثة . ومن ثم يتحول التعريف بالجمال إلى ثلاث مراحل هامة يكتمل بها تعريفه هي : مرحلة التصور ، ثم مرحلة الاحساس ، فمرحلة الحكم .

وتتصل فلسفة الجمال عن كتب بتاريخ الفن وفلسفته من جهة أخرى ومن بين التعريفات الحديثة التي تذهب إلى توثيق الصلة بين الفن والجمال هو التعريف الذى يرى أن الجمال هو « كل تفكير فلسفى فى الفن » .

ومع أن الصلة بين الجمال والفن هي صلبة وثيقة إلى حد كبير ، بيد أننا نجد ثمة إختلاف بين دراسة كل من هذين المجالين فالدراسات الجمالية مجالها الخاص بها ، حيث أنها لا تتعدى حدود البحث فى تصنيف الأعمال الفنية . أو محاولة تحديد خصائصها ، كما أنها لا تقف عند حد توضيح ما تنسم به هذه الأعمال من سميات ، ولا تبحث فى تحقيق نسبتها أو تأصيلها تاريخياً . ومن جهة أخرى فليس من اختصاصها أن تتدخل - كما يحدث فى فلسفة الفن - فى دقائق عمل الفنان ، لأنها ترتفع فوق ذلك ، وتتجاوزها إلى محاولة البحث فى مجرد الإحساس بالجمال ، وتقدير شروط تحقيقه ومقدار ابداعه .

والحق أن مسألة الاحساس بالجمال كانت هي الهدف من فلسفة الجمال

في العصر الحديث . وهي ما عرفت باسم « الاستطيقا » Aesthetique^(١) .
ويعد « باوجارتن » Baumgarten هو أول مفكر أطلق هذه التسمية
على علم الجمال Aesthetica وذلك في عام ١٧٣٥ وهو يحاول بذلك أن
يفصل بين ميدان الجماليات ، وبين غيره من مجالات المعرفة الإنسانية .

و « باوجارتن » هو أحد المفكرين الألمان الذين تابعوا مدرسة ليبنتز
العقلية التي رأت أن الحياة الوجدانية للإنسان لا تمثل سوى الجزء الأسفل
من عقله ، فهي منطقة الفكر الغامض المختلط التي ذكرها « ديكارت » ومن
تم جاءت نظريته للاستطيقا باعتبارها ضربا من المنطق السفلى الذي يختص بنوع
من الأفكار الغامضة ، وذلك إذا قورن بالمنطق الشائع الذي يتعلق بالقضايا
الواضحة والتميزة .

ويرجع لفظ « الاستطيقا »^(٢) تاريخيا إلى عهد اليونان ، فقد كان

(١) يطلق على علم الجمال أو الاستطيقا اسم Esthetics باللغة
الانجليزية .

(٢) تبلور « علم الجمال » داخل الاستطيقا التي استقلت عن الفلسفة عندما
وصفت لنفسها منهجا محددًا وخاصة بها في خلال القرن الثامن عشر .
وتعد « الاستطيقا » امتدادا جذريا لفلسفة الجمال التي كانت محط بحث
الفلاسفة والمفكرين منذ عصر اليونان . ومنذ أن وضع الفلاسفة القدماء
أمثال أفلاطون وأرسطو تساؤلات كثيرة عن معاني الجمال وأصل الفنون
وتقسيماتها وصاغا في هذين المجالين (الجمال والفنون) نظرياتهما التي
ما زالت تشغل أفكار الباحثين في علم الجمال حتى هذا العصر .

ولقد تأثر « باوجارتن » — عندما أطلق لفظ الاستطيقا على علم الجمال —

المقصود به الإحساس أو العلم المتعلق بالاحساسات وذلك طبقا للفظ اليونانية «ايسثيزس» Aisthesis التي كانت تعني «الادراك الحسى»^(١).

ويقصد بالادراك الحسى فى مجال : الجماليات ، هو عملية الاحساس بالجمال ولكن ليس كل إدراك حسى هو بالضرورة إحساس بالجمال ، ولو صح ذلك لأصبحنا جميعاً علماء استطيقا لأننا سوف ندرك - فى هذه الحالة - الواقع بالحس ، وسوف نمتلك بالطبيعة والفطرة إدراكا حسيا .

ولكن الإحساس بالجمال يفترض تصوراً معيناً له ، يضاف إليه قدرة على التمييز بين الأشياء المتصفة به . وغيرها ممن تتصف بالقبح . ويتعلق بمبحث الجمال بالأشياء الأولى أى الموصوفة بالجمال ، فهو الذى يبحث فى الأحكام المتعلقة بالأشياء الجميلة ، ومن ثم فإنه يكون علما معياريا Normative يمثل موضوعه مجموعة القيم والمعايير التى يؤسس عليها هذا النوع من الأحكام المتعلقة بكل ما هو جميل .

= واتجه العلماء بمقتضاها إلى البحث عن منطق للخيال الفنى يقابل من جهة أخرى منطق التفكير العقلى ، فأصبحت الاستطيقا « مبحث الجماليات » علما فلسفيا ذا موضوع يتجدد فى « منطق الخيال أو المعرفة الغامضة » التى يوحى بها الفن وتقابل المعرفة فى ذات الوقت .

وإذا نظرنا إل موضوع الجمال فى صورته العلمية لوجدناه ممثلا فى منطق الخيال ، أو المعرفة الغامضة ، ووجدنا أن هذا البحث فى الخيال سواء على مستوى الشعر أو الفن هو بحث جديد فى تاريخ فلسفة الجمال كان ينقصها من قبل إلى الحد الذى رأى فيه علماء الاستطيقا أن عليهم لن يستكمل .

(١) دنيس هويسما : علم الجمال « الاستطيقا » ت . د أميرة حلمي مطر د . أحمد فؤاد الأهواني .

وقد تعددت تعريفات هذا العلم فقد عرفه بول فاليري Paul Valery بأنه « علم الحساسية ». كما عرف في الوقت الحاضر بأنه « كل تفكير فلسفي في الفن » (١).

ويشهد الواقع بأن كل المحاولات المختلفة التي أرادت إستخدام المناهج التجريبية Experimentale وتطبيق الواقع العلمي والموضوعي على الدراسات الجمالية قد باءت بالفشل ، إذ أن دراسة الإحساس الجمالي ، وشروط تحقق الجمال لا تخضع لأي مقاييس من نوع علمي أو تجريبي ، وهذا يعني أن إستقلال علم الجمال عن الفلسفة لا يعني أكثر من استقلال الأخلاق أو المنطق عنها ، ومن ثم فلا ينبغي على دارسي الجمال أن يفصلوا فصلا حاسما بين دراستهم لهذا الفرع ، وبين دراسة الحق والخير ، فالصلة وثيقة وأزلية بين هذا الثالوث الفلسفي للقيم المطلقة العليا « الحق والخير والجمال ».

وإذا كان الفكر الفلسفي هو في جوهره محاولة لتحديد العلاقة بين الإنسان ، والوجود ، وكان علم الجمال يمثل فرعا من فروع هذا الفكر الفلسفي الخالد ومن ثم يستلزم أن يدرس هذا العلم العلاقة بين الإنسان ، والوجود المحيط به . ولما كان عالم الإنسان يتميز بالرمزية Symbole التي تبدو مظاهرها في شكل اللغة ، والعلم ، والفن والأساطير حتى عالم الموجودات الطبيعية ذاته يمكن أن يتحول داخل العقل الانساني إلى مجرد رموز يمكن التعبير عنها ، أو محاولة تصورها ، على أي نحو يراه ، لذلك فقد تميز الانسان عن سائر الكائنات بالقدرة العجيبة والخلقة على إيجاد هذه الرموز في حياته

(١) نفس المرجع السابق .

فهو يتصور أو يتخيل الأشياء المحيطة به ، ويعبر عنها بالرموز ، كما أنه قادر على تحويل الوقائع المادية الخارجية إلى مجرد رموز في عقله يفهمها ويترجمها حسب حالته النفسية ، ويحددها وفق رغباته ، وأهوائه ، ولذلك فإن آراء الفلاسفة المعاصرين تكون حين يذهبون إلى تعريف الانسان بأنه الحيوان القادر على خلق الرموز . لكن هي العلاقة بين « الرمز » و « الجمال » .

إن العلاقة وثيقة بينهما ، لأن التعبير الفني ما هو إلا وسيلة من وسائل الرمز عند الإنسان ، فالفن شاهد اعظم على صدق مشاعر الانسان ، ودليل واضح على لون حضارته ، وعلى مستوى تقدمه و رقيه ، ومبلغ تخلفه ، وكذلك على مقدار وعيه ، أو جهله ؟

و يطلعننا تاريخ الحضارة الانسانية على الكثير من التماذج ، والأمثلة من تراث الفن الذى هو تعبير عن الحضارة ولسان حال المجتمع . فإن يد الزمان تطوى الأجيال البشرية جيلا بعد جيل بيد أن التراث المادى يظل متمثلا في الرمز الفنى ، والصناعة المادية التى تشهد بما كان عليه حال الحضارات . وبالتالي فإنها تساعدنا في التوصل إلى معرفة أصرار هذه الحضارات ومقدار ما أنجزته في الميادين العلمية والاقتصادية والعسكرية والفنية وغيرها ، وبذلك يستفيد المعاصرون من خيرات وثقافات الحضارات الماضية . ومن هذا المنطلق تبرز أهمية وعظيمة الدراسة « الفنية الجمالية » . وعلى سبيل المثال نجسب أن فن الدراما والمسرح قد بلغ أوجه في أثينا في ظل نظام الحكم الديمقراطي اليونانى ، خلال القرن الخامس ق . م . كما أنه قد تتدخل عوامل حضارية معينة لعساهم في تحديد الذوق الجملى في عصر من العصور . فحضارات الشرق العربى كانت تتميز بطابع معين في فنها يختلف عن الطابع الذى ظهرت عليه

الفنون والعمارة في أوروبا في العصور القديمة ، كما أن ثمة عوامل قد دفعت الانسان المصرى القديم لبناء مسلاته ، وأهراماته ، ومعابده . على النحو الذى نراه عليه الآن ، والذى يدل على ارتباط المصرى القديم إرتباطا وثيقا بالدين . (١). وبالعوامل الطبيعية الأخرى التى أسهمت فى تزيين وزخرفة هذا التراث المادى .

وهكذا فتحن ترى إلى أى حد تسهم الظروف المتعلقة بالمكان والزمان ، والبيئة المحيطة . والاعتقادات السائدة فى الانطباعات الجمالية ، وفى الخبرات الفنية إلى حد كبير .

ويتطور أثر الفن والجمال بشكل فعال عندما يمس جوانب الحياة الاقتصادية فى المجتمع بما ينطوى عليه من تأثير على سيكولوجية الفرد ، بل على فسيولوجيته كذلك ، وأقرب مثال على هذا الدور الفعال له ما نلاحظه من إزدهار فى المجال الاقتصادى عن طريق الفن مثال : وسائل الدعاية والاعلان وتزيين واجهات المحال ، والطريقة الفنية فى صناعة الأجهزة والالات التى تتفق مع الميول السائدة فى سوق مجتمع ما ، وهنا تتداخل مسألة المزاج الشخصى والمعتقدات السائدة والمتوارثة التى تجلب الشعور بالتشاؤم أو التفاؤل . فالأجهزة ذات اللون الأصفر يروج عرضها فى المجتمعات التى تميل إلى ذلك اللون ، وتتفاهل به ، كما أن الألوان الصارخة لبعض الأجهزة والأدوات تروج فى بعض الأسواق التى يقبل جمهورها

(١) عائدة سليمان عارف : مدارس الفن القديم ؛ دار صادر - بيروت
لبنان ١٩٧٢ .

هذا الصرب من الألوان ، في حين أنها لا تجد لها سوقا رائجا في بعض المجتمعات الأخرى .

وعلى هذا النحو نجد أن سيكولوجية الفن تسهم بدور خطير في تنمية النشاط الاقتصادي ، وفي مسألة العرض والطلب إلى حد كبير .

وكما تلعب الألوان والأحجام دورها الكبير في رواج التجارة ، ونمو الاقتصاد . فإن الأضواء تقوم بدورها هي الأخرى في تزيين المدن والآثار وفي عمل ديكور ملقت ورائع للمدينة في المساء ، كما تقوم بدور هام في مجال البيع والشراء بما تلقينه من أضواء وألوان على أماكن البضائع ، وما يحدثه ذلك من تأثير في نفسية المتفرج الذي يقبل على الشراء أو يجم عنه في ضوء ما يشاهده . وهكذا يلعب الفن دوره في شكل العرض ، وذلك بالتأثير على لون البضائع وأحجامها ، والقيام بإبراز جوانبها الجميلة فيسهم في سرعة رواجها ، وأقبال الناس على شرائها أما الأضواء فإنها تقوم بدور في إظهار قيمة المدينة الجمالية (١) وإبراز عظمتها التاريخية .

ولا يقتصر دور الألوان والأضواء على مجال الدعاية والاعلان وما يستتبعه من رواج اقتصادي بل يتغلغل دورهما إلى فسيولوجية الإنسان ، فللأضواء تأثير فسيولوجي على أجسامنا يتحول إلى تأثير سيكولوجي يحسن معه الإنسان الراحة أو بالقلق وغير ذلك من المشاعر النفسية التي تؤثر في حياة الأفراد العملية ، فإذا أخذنا مثلا على تأثير الألوان على الأفراد ، فأننا

(١) يحيى مصطفى حمودة ، التشكيل المعماري . دار المعارف بمصر

نجد أن لون الطلاء الهادئ كالأخضر الفاتح مثلاً يدعو لاسترخاء وهدوء الأعصاب . ولذلك فإنه يستعمل في العادة في طلاء جدران المستشفيات والعيادات التي يحتاج فيها المريض إلى قسط من راحة الأعصاب والهدوء أما اللون الرصاصي الفاتح ففيه إيماء بالعمل وزيادة النشاط والحركة ولذلك ينصح بطلائه في المكاتب وأماكن العمل . ولا تقتصر أهمية الألوان على مجرد زيادة النشاط الذهني وما يستتبعه من نشاط ثقافي أو إقتصادي بل يمتد دورها إلى التأثير على الجانب الفسيولوجي للإنسان ، وعلى سبيل المثال يساعد اللون البرتقالي Orange على زيادة الإفرازات المعوية المهضمة مما يساعد على فتح الشهية للطعام إلى حد كبير ، ولهذا يفضل إستعماله داخل المطاعم من أجل الكسب المالي والتجاري . كما أنه يحدث - على المستوى العاطفي - شعوراً بالحرارة والدفء كما يمثل موضوعاً النار ، وغروب الشمس التي تشع منها هذه التأثيرات السيكلوجية المعيزة عن التأجيج والاحتدام المشتعل ، وهي تلك التأثيرات المحثة المنهضة ، في حين أن اللون الأزرق الفاتح يذكرنا بالسما والبحر ، ويوحى لنا سيكلوجياً بالهدوء والسكينة يقول الدكتور يحيى حمودة : « تؤثر الألوان على النفس فتحدث فيها إحساسات ينتج عنها اهتزازات بعضها يوحى بأفكار تريحنا وتطمئننا والأخرى مضطرب منها . وهكذا تستطيع الألوان أن تهيك الفرح والمرح أو الحزن والكآبة . وسنرى فيما بعد أن هذه التأثيرات ربما تتمسدى مستوى التأثير الفسيولوجي لتدخل في مجال التطبيقات العلاجية (١) .

(١) يحيى مصطفى حمودة : نظرية اللون . دار المعارف - ١٩٨١ .

وهكذا ترى إلى أي حد تلعب الألوان والأضواء وكذلك الزخرفة والأحجام وشكل الخطوط دورا بارزا في النشاط الإعلامي ، وانسياسي ، والاقتصادي ، فضلا عن دورها العظيم في سيكولوجية وفسولوجية الأفراد والجماعات مما يؤثر بدوره على الجوانب الاجتماعية الثقافية والاقتصادية للمجتمع . ومن هنا ندرك أهمية الجماليات في حياتنا ، خاصة وأنها تنطوي على الإنتاج الفني تراثا ، وتاريخا ، وحضارة ، ومن ثم يتحول معها الجمال إلى مبحث هام ، ومشكلة كبرى في الفلسفة والحياة .

٢ - أهداف عالم الاستيعاقا :

إذا كان للعالم التجريبي والأخلاقي والمنطقي أمدانهم السقي يصبون إلى تحقيقها فإن لعالم الاستيعاقا أهدافه التي يسعى كذلك إلى تحقيقها .

وقد استطعنا إجمال هذه الأهداف في التالي :-

أولا - عالم الاستيعاقا مثل عالم المنطق إلى حد كبير ، فهو لا يشترط على العلماء شروطا يتبعونها ، ولا يفرض عليهم قواعد تتحدد على ضوءها قواعد تفكيرهم ، لكنه يهدف في المقام الأول إلى تحليل خطوات عملهم . في سبيل الوقوف على أسس وقواعد تفكيرهم العلمي ، ومن ثم فليس لعالم الجمال ثمة دور في وضع قواعد يلتزم بها الفنان ، في أثناء قيامه بعمله الفني أو إنتاجه المبدع .

ثانيا - يتبلور الهدف الرئيسي لعالم الاستيعاقا في «التساؤل» و«التحليل» فهو يتساءل ويحاول التحليل بغرض معرفة الشروط المعينة التي يضعها الناس والتي تزداد على أساسها نسبة الجمال في موضوع معين ، وفي هذه الحالة فإنه

لا يحاول أن يدخل في صميم عمله أى اشتراط أو تحديد يزيد من القيمة الجمالية لعمل ما .

ثالثا - يتحدد الهدف الرئيسى لعالم الاستطيقا فى مجرد البحث فى الإحساس الفنى ، أو الجمالى لعمل ما ، وذلك بدراسته لدى الإنسان ، وعند الفنان نفسه وفيما عدا ذلك فيدخل فى صميم عمل «الفنان» إذ لا يحق له النظر فى أى أسلوب يتبعه الإنتاج الفنى ، وإنما يتحدد عمله فى موضوع التدوق الفنى فحسب .

بعد عرض أهداف عالم الجمال «الاستطيقا» نشير فيما سياتى إلى مسألة التداخل بين فلسفة الجمال وفلسفة الفن .

٣ - بين فلسفة الجمال ، وفلسفة الفن :

يرتبط الجمال بالفن بروابط وثيقة منذ الأزل ، وسوف نعرض هنا لطبيعة هذه الروابط من خلال طرح بعض المسائل المتعلقة بطبيعة الصلة بينهما وهذه المسائل هى :

- (أ) تداخل الجمال والفن .
- (ب) النظرة العادية ، والعلمية والفنية .
- (ج) الخبرة الجمالية بين التدوق ، والإبداع الفنى .
- (د) بين الخبرة الجمالية ، والخبرة العملية .
- (هـ) بين الخبرة الجمالية ، والخبرة العلمية .
- (و) الصلة بين الفن ، والصناعة .

أ - تداخل الجمال والفن :

إن التداخل بين فلسفه الجمال ، وفلسفه الفن بين للغاية إذ أنه لا يوجد من يدرس جماليات بدون الرجوع إلى الأعمال الفنية ذاتها ، وهو في هذا الرجوع يحاول أن يكون واضح الرؤية ، متمكن من النقد حتى يمكنه الوصول إلى تحديد مفهوم صحيح للجمال ، ووضع تعريف كلى الفن .

وتمثل النظرية الفنية بالنسبة لفلسفه الجمال ما تمثله النظرية العلمية بالنسبة لفلسفه العلوم ، فالصلة وثيقة بين مجالى الجماليات ، والفنون . ومن ثم يمكننا أن نعد تاريخ الفن بمثابة تاريخ الوعى الجمالى عند الإنسان ، وتدخل النظرية الاستيطيقية الجمالية لكى تقوم بعملية التحليل الفلسفى لهذا الوعى ومن ناحية أخرى فلو تأملنا الجبال الموجود فى الطبيعة على أنه ظاهرة مادية وواقع نعيشه فى كل يوم ، فأننا لن نكون فنانيين إذ أن هذا الجبال الطيعى موقوف على رؤية فنية فاحصة لفنان مبدع يحده ، ويبرزه ، ويحكم عليه .

ب - الرؤية العاديه ، والعلميه ، والفنيه :

وفى معرض موضوع التداخل بين فلسفتى الجمال ، والفن نود الإشارة إلى مسألة سوف تلقى مزيدا من الضوء على الصلة بين هذين المجالين ، فعلى الرغم من أن الجمال ظاهرة موجودة ومدركة فى الطبيعة بيد أن عامة الناس يرونها شيئاً عادياً يمررون به مسرعين دون أن يستثيرهم ، أو يحرك مشاعرهم وذلك بسبب ضغط ممارسة الحياة اليومية ، وإنصرافهم إلى مشاكلهم الإجتماعية والنفسية ، فيصبح الجمال فى مثل هذه الحالة هو ذلك المجال الذى يبدو أمام

العين العادية لا تمايز بينه ، وبين الحقيقة التي ندركها في الواقع ، وهذه هي النظرة أو الرؤية العادية التي يلقبها الإنسان العادي على الواقع المحيط به دون أى هدف محدد من ورائه أو تحايل له .

وقد تتحول هذه الرؤية العادية إلى رؤية علمية فتتحول الحقيقة الماثلة أمامنا إلى أخرى مغايرة لما رأيناها من قبل . فهي رؤية أو نظرة تقوم على التفسير العلمي البحت وتستند إلى التحليل كما تعتمد على التقسيم والتجزئ ، حتى يبلغ المشاهد العلمي غايته منها . فهي نظرة موضوعية بحتة .

أما الرؤية الفنية فهي تلك النظرة الجديدة للطبيعة ، والمتجددة أيضا ، هي رؤية حدسية عميقة ، تعتمد على وجدان المشاهد ، كما تتوافق مع مشاعر المتذوق منذ الوهلة الأولى ، وتقوم على مراعاة الفروق الفردية بين جمهرة المتذوقين ، إنها رؤية يظهر من خلالها الجبال باعتباره مخلوق حي في ذاته له تجسده وشخصه ، وكيانه البدع ، أن هذه الرؤية الذوقية الوجدانية الحدسية هي رؤية عالم الجمال أو الاستطيق .

وفي ضوء التمايز بين هذه الأنواع الثلاثة من الرؤى يتضح لنا مـدار التداخل المتبادل بين مجالى الجمال ، والفن وكذلك الفارق بين النظرة العلمية والفنية أو الجمالية . فالجمال متداخل في الفن ، بل أنه يعد منيعه الرئيسي . والأخير ، ومن جهة أخرى ، فهو وسيلة التعبير عن الجمال الذي لا يمكن أن يوجد ندون شروط تقدير له ، ولا يتأتى ذلك بالرجوع إلى القيم والمقاييس التي تحددها الاستطيقا وتهدف إليها ، وعلى هذا النحو يصبح مجال البحث في فلسفة الفن هو أساس المشكلة في فلسفة الجمال ،

ج - الرؤية الفنية بين التدوق ، والابداع الفني :

عرضنا فيما سبق لمواقف ثلاثة من الظاهرة الجمالية هي موقف الرجل العادى ، وموقف العالم ، وموقف الفنان . وهذه المواقف تختلف فيما بينها . فاذا كانت الرؤية العادية للواقع تمر سريعا بدون أن تترك ثمة أثر على صاحبها - العرد العادى - ، فإن الرؤية المتفحمة للعالم الذى يحلل ويجزئ العالم الطبيعى المحيط به إنما تهدف للوصول إلى أسباب ونتائج لظواهره وما يترتب على ذلك من قوانين وقواعد تتحكم في سيرها .

أما الرؤية الفنية فإنها تتمثل في نظرية الفنان الملهم ، وهى نظرية مختلفة تماما وموقف مغاير للموقفين السابقين عليه ، إنها موقف تلميه على الفنان الخبرة الجمالية التى يقف عندها الإنسان إما متذوقا للمشهد الطبيعى أو العمل الفنى ، وإما مبدعا له وناقدا من جهة أخرى ، ولن نخوض كثيرا في تفاصيل اختلافات أنواع الفنون فيما بينها ، وفي شرح القواعد والأسس الجمالية ، والفنية التى يأخذها في الاعتبار كل فن من الفنون على حدة ، كما أننا لن نشير إلى مسألة تعدد المناهج الفنية أو الأساليب المتبعة في عملية الخلق الفنى إذ أن كل هذه الأمور مما تختص به الدراسات التطبيقية Application والعملية Pratique في الفنون خاصة وإنما سيكون مدار بحثنا هنا هو عن محاولة الوقوف على مسألة هامة في علم الجمال ، وهى الخبرة الجمالية فتتطرق إليها من خلال حالتين هامتين هما حالة التدوق ، وحالة الابداع الفنى . وفي مدار هاتين الحالتين اختلفت وجهات نظر الباحثين في الجماليات ، فنرى فريقا منهم يؤكد على ضرورة وجود الخبرة عند كل من المتذوق والفنان سواء بسواء باعتبار أنها تتأتى من معايشة العمل ، ومحاولة إعادة خلقه مرة ثانية حتى

يتبنى الحكم عليه . وهذا بالفعل ما يحدث بالنسبة للمتذوق الذى يحاول
— قدر المستطاع — تجسيد خبرة الفنان، والكشف عما ورائها سعيا إلى معرفة
أهداف العمل والاستمتاع به .

وهناك كثيرون من العلماء الذين يؤيدون هذا الرأى فيذهبون إلى أن
عملية الخلق عند الفنان لا تعنى أكثر من إعادة خلق هذا العمل الفنى بالنسبة
للمتذوق أو المشاهد وعلى هذا التحوف قد جعل فاليرى Valery من « الابداع
الفنى » عماية بطيئة لا مجرد إلهام سريع مفاجيء فهو يشير فى المقدمة التى
صور بها دراسته لمنهج ليوناردو دافنشى إلى أن الآلهة إنما تجود علينا عن
طيب خاطر بمطلع قصيدتنا ، وما علينا بعد ذلك إلا محاولة صياغة
البيت التالى .

ويعد رأى جون دىوى John - Dewey من بين الآراء التى أيدت هذا
الاتجاه . فقد ذهب فى دراسته للفن إلى تحليل « الخبرة العادية » بحجة أنه
لا سبيل لنا إلى فهم « الظاهرة الجمالية » فى أسمى صورها إلا إذا بدأنا
بدراستها فى شكل الغفل (١) . ومعنى ذلك أنه لا بد من العمل على إعادة
الاستمرار وتأكيد أسباب الاتصال بين الخبرة الجمالية من جهة ، ومماريات
الحياة السوية من جهة أخرى .

ويرى « دىوى » أن المتذوق لعمل فنى معين إنما يعيد خلقه من
جديد ، على غرار الطريقة التى خلقها بها الفنان المبدع .

1) Dewey, John, Arts as experience p 84. N. Y. 1939.

وهناك آراء تفرق بحسم بين المتذوق للفن ، والفنان على اعتبار أن شعور التعقل يغلب على حالة المتذوق للفن ، فالمتذوق أو المشاهد بتعمق في تأمله ويستند إلى عقله ، في حين أن عملية الخلق الفني التي تتأثر بصورة مباشرة برغبة التنفيذ ، والتي تحول الفنان إلى طاقة من الفعل والحركة يستطيع بها التأثير على المحيط الخارجى في رسم صورة أو يعزف مقطوعة موسيقية ، أو ينحت تمثالا .. أو ما شابه ذلك من شتى أنواع الفن . وهذا النشاط أو المظهر الفعال هو النشاط السائد فى عملية الخلق ، أما شعور المتذوق فإنه يمكن أن يكون شعورا كليا ، أو استطيعيا لأنه يتعلق بأى موضوع يستشعر المتذوق حياله بالقيم الجمالية ، سواء تمثل فى احضان الطبيعة ، أم فى الفن المصنوع فى العالم المادى . فى حين أن عمية الخلق الفني تنصب على مدى خبره الفنان حينما تركز - الخبرة - على عمل انساني ، أو ابداع فني

ولا يتوقف مجال الخبرة الفنية عند حد المتذوق والفنان . بل يمتدى ذلك إلى مسألة تقييم الأعمال الفنية ، والحكم عليها ، وهو الأمر الذى يقاس به خبرة الناقد الفني . الذى ترجع أهمية عمله إلى ما يتضمنه من قياس جودة وجمال هذه الأعمال .

فما سبق يتضح لنا أن الانسان يقف ازاء الجماليات والفنون فى محاور ثلاثة ، فهو حين يفكر ويحل موقف ما ، ويتأمله عقليا يكون فيلسوفا ، وعندما يتذوق الفن ، أى يحدس ابداع الأعمال الفنية ، ويستمتع بما تنطوى عليه من لمسات سحر وبهاء ، يكون عندئذ متذوقا ، وحين يغبر عن آرائه

في شتى أنواع الانتاج الفنى محاولا تقييمه وإلقاء الضوء عليه . ففى هذه الحالة يكون ناقدًا .

د - بين الخبرة الجمالية ، والخبرة العملية :

تميز الخبرة الجمالية عند تذوق العمل الفنى بموقف مقايير ، لما تتصف به خبرتنا العملية فى الحياة العادية ، ذلك أننا ننظر للأشياء فى الحالات العادية بنظرة تفعية ، وهنا تنسحب الرؤية النفعية على الأشياء المحيطة بنا فنحن ننظم سلوكنا ، ونتجه إلى تحقيق أغراض مرسومة منه تتحدد وفقا لها مسيرة حياتنا ، وهذه الخبرة الحياتية بمفهومها النفعى لا صلة لها بالخبرة الجمالية التى تتميز بالتزهد عن الغرض ، وهذا ما يتضح لنا عند دراسة فلسفة « كانت » فى الجمال عندما ذهب إلى تعريف الحكم بالجميل ، وميز بينه ، وبين الحكم على شئ باللذة أو الخيرية على اعتبار أن صفة الجميل هى تلك التى تعجبنا بصورة منزهة عن المصلحة ، حيث يصبح موقفنا من العمل الفنى فى هذه اللحظة موقف العاشق للجمال ، لا موقف المنتفع منه ، فنحن لا نحتاج الجمال للاستفادة منه فى سلوكنا ، أو فى حياتنا العملية . ولكن نظرة المتذوق للعمل الفنى فى نظرة لذات الجمال ، أو بمعنى آخر « للجمال فى ذاته » . فهى رؤية منزهة عن المصالح والأهواء والمنافع .

لقد شغلت مسألة الخبرة العملية ، والفنية الكثير من علماء الجمال الذين اختلفوا بصدها وفسروها ، وأهتم الكثير منهم بوصفها ، ومن بين من وصفوها الناقد الانجليزى ريتشاردز فى مؤلفه « مبادئ النقد الأدبى » فهو يقول : عندما نتأمل لوحة فنية ، أو نقرأ قصيدة من الشعر أو نستمع

إلى معزوفة موسيقية ، فأننا بذلك لا نكون قد فعلنا شيئاً يختلف كثيراً عما فعله عندما نذهب إلى معرض للفن ، أو حين نرتدى ملابساً في الصباح (١) .

ويعني ريتشاردز بذلك أن التجربة الجمالية ليست تجربة خاصة أو فريدة من نوعها تقوم على عنصر خاص بها ، لكنها تتميز بنوع من التآلف ، أي تآلف العناصر التي تتركب منها وذلك عن طريق الاحساس بالجمال ، ذلك الاحساس الذي تتحول معه فوضى الدوافع *Motives* المنفصلة إلى نوع من الاستجابة *Reponse* المنظمة ، ومن ثم فإن الخبرة الجمالية تعني القدرة العالية على التنسيق بين مجموع الدوافع المنفصلة . والمختلفة لدى الانسان . مما يتولد عنها في نهاية الأمر ضرب من اللذة والتوازن ، وهما يساهمان في احداث الشعور بالمنفعة الجمالية ، لذلك فإن دور الخبرة الجمالية هنا ، يعني تنسيق وتحويل دوافع الانسان ، وبالتالي مشاعره لكي يصبح في حالة توازن ، ولذة باعتبار أن هذه الحالة تمثل الأساس الجوهرى لأى شعور بالمتعة الفنية أو اللذة الجمالية .

أما جيروم ستولنيتز فيقول عن الخبرة الجمالية ودراسة علم الجمال :
« أن من واجبتنا دراسة علم الجمال بطريقة تجريبية ، وهذا يعنى ضرورة اكتسابنا لا كبر قدر يمكننا اكتسابه من المعرفة الواقعية عن الفن ، وضرورة إخضاع اعتقاداتنا لهذه الوقائع ، فمن الواجب أن يكون من الممكن فهم

(١) جيروم ستولنيتز - النقد الفني ، دراسة جمالية وفلسفية ترجمة د. فؤاد زكريا - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ط ٢ - ١٩٨٠ .

أى شىء. نقوله عن الفن من خلال التجربة العينية » (١) .

وهذا الرأى يربط بين خبرتنا بالجمال ، أو دراسته وضرورة اكتسابنا
لأكبر قدر ممكن من معرفة الفن الواقعية .

ويرى العالم والفيلسوف الأمريكى التجربى جون دبوى John Dewey أن الفارق ليس كبير بين الخبرة الفنية ، والخبرة العادية للحياة اليومية . وهو يحاول بذلك أن يعطى الخبرة دورا كبيرا فى الحياة بل ويجعلها أساس المعرفة والتربية والأخلاق والسياسة . ولم يستثن من ذلك مجال الفن الذى أكد على دور الخبرة الكامل فيه ، الحر من القيود والموانع التى تعوق اكتماله ونموه يقول دبوى فى هذا الصدد : « ان الفن فى صورته إنما يجمع بين علاقة الفعل والانفعال أو بين علاقة الطاقة الصادرة ، والطاقة الواردة ، وفى تلك العلاقة التى تجعل من الخبرة خبرة بمعنى الكلمة ، ونظرا لاستبعاد كل ما من شأنه ألا يؤدى إلى تحقيق تنظيم متبادل بين عناصر الفعل والانفعال ، أو (التقبل) - نظرا لا لتقاء تلك المظاهر والسمات التى تسهم فى تحقيق التداخل المتبادل بينها ، فان الحصلة الناتجة لا بد من أن تكون عملا فنيا ذا طابع جمالى » (٢) .

(١) جيروم ستوليتز ، النقد الفنى ، دراسة جمالية ، وفلسفية ، ترجمة د. فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ٢ - ١٩٨١ .

2) Dewey, John; Art as experience N. Y. 1939. p. 212

وللكتاب ترجمة باللغة العربية للدكتور زكريا إبراهيم ، مراجعة وتقديم:
الدكتور زكي نجيب محمود ، دار النهضة العربية ١٩٦٣ .

ومن التناقض الذى يبدو غريبا على فلسفة ديوى الذى عرف باتجاهه
البرجماتى أنه يجعل من الخبرة الجمالية عنصرا رئيسيا فى فلسفته بأعبارها
تفاعل يحدث بين الكائن الحى ، والبيئة بغرض أشباع حاجة الإنسان .

وعملية الخبرة الجمالية عند ديوى تستغرق زمنا معينا ، بحيث يكون لها
وحدة تستمد من حاضر سعيد ، يمتد له مستقبل وهذا رأى الحديث لديوى
يتشابه - إلى حد كبير - مع ما ورد عند أرسطو بشأن صفة الزمانية فى فن
المسرحية التى تبدو فى صورة كل واحد ، بيد أن لها بداية ووسط ونهاية .

والخبرة الجمالية من وجهة نظر ديوى توجد فى سياق الحياة اليومية
العملية ، إذ أن كل خبرة عادية سواء تمثلت فى صورة عملية ، أو فى مجرد
أداء لعمل يدوى يتسم بالنجاح إنما تحمل الطابع الجمالى .

فما سبق يتضح لنا أن الخبرة الجمالية ليست وفقا على زيارة المتاحف ،
أو ارتياد المعارض ، والقراءة فى المكتبات فحسب ، لكنها تكن فى أى عمل
يحقق الإنسان حين يكتمل نوعا من البهجة والسعادة ، فالطابع الجمالى يقل أو
يتلاشى فى حالة الأعمال التى لم تستكمل ، أو التى لا تدخل فى سياق ترتبط فيه
مقدماتها بنهاياتها ، أو بما يستتبعها من أعمال وخطوات جديدة .

ويرى ديوى أن الآلية هى العدو الأول للخبرة الجمالية . ومن ثم فإن
الموسيقى الشعبية والأخبار الاجتماعية والواقعية التى توردها الصحف على
صفحاتها إنما تعد من أوضح وأجمل الخبرات التى يعيشها الإنسان من حيث
أنها تكاد تقترب من الحياة العادية ، والخبرة الواقعية للفرد الذى يستريح
حين يربط العليل بمحاولاتها وينظم سلوكه وفق احتياجاته ، وما يرغب فيه .

وهذا التنظيم الذي يمارسه الإنسان في حياته ، ينسحب من وجهة أخرى على مجال الفنون فينظمها بدقة ، ويتقنها ببهجة وارتياح .

ويرى ديوى أن السمة الجمالية لأى شئ إنما تنأتى من توافر عاملين هما عامل التنظيم من جهة ، وعامل التأليف من جهة أخرى إذ أن عمل الفنان يحتاج للتنظيم ، ثم التأليف بين المواد بعضها البعض لاجرا عمل فنى جدير بالاعجاب ، أو لخلق عمل فنى مبدع . وهذين العاملين (التنظيم والتأليف) يتبعهما المتذوق أسوة بالفنان لأنه يمر بنفس المراحل التى يمر بها الفنان فى سبيل تمثيل موضوع فنه ، ومن ثم محاولة تقييمه والحكم عليه .

وفى ضوء ما سبق يتضح لنا أن الخبرة الجمالية تقرب إلى حد كبير من الخبرة العادية . أو العملية وليس ثمة فرق بينها إلا فى انصاف الأولى بالترتيب والنظام والانسجام ، مما قد لا نصادفه كثيرا فى خبراتنا العادية .

ان الخبرة الجمالية متعلقة بالإنسان ، ولذا فهى خبرة تصطبغ بصبغة انسانية يمارسها الفرد فى مجتمع ما ، ومن ثم تصبح ظاهرة إجتماعية تعيش وتتغلغل داخل المجتمع ، فهى ليست فريدة من نوعها ، منعزلة عن مجريات الأحداث ، منعزلة على ذاتها ، تنأى عن خبرات الحياة ، وهذا ما أشار إليه ديوى وريتشاردز ، بيد أن تعدد الانجاهات والآراء فى مسألة الخبرة الجمالية قد جعلت بعض النقاد المعاصرين يعارضون هذا الرأى السابق ويذهبون إلى أن الخبرة الجمالية تكون فى استقلال تام عن خبرات الحياة العادية .

ويعطى الفن الحديث اهتماما للخصائص الموضحة للقيم الجمالية فى العمل

الفنى ، كما يحاول إبراز العمل الفنى باعتباره بعيدا عن جوانب الحياة الإنسانية ، ومنفصلا عن تأثير الواقع ؛ ولذلك فإنه يجرد الفن من أى عنصر إنسانى ويعنى بذلك أنه لكى ننظر إلى منظر ما فى الطبيعة من خلال نافذة مثلا ، أو من خلال باب مفتوح فإنه ينبغى علينا أن نركز أنظارنا وانتباهنا الكلى صوب هذا المنظر ، فيكون هذا المشهد الطبيعى هو الوجهة الأولى والأخيرة لرؤيتنا ، معنى ذلك أننا لو تفحصنا النافذة - مثلا - أو الباب فى حد ذاتها فسوف نلتهى قيمة المشهد الطبيعى تماما ولن يتبقى منه سوى مجرد بقع تشير إلى اللون ، ومعنى ذلك أن رؤية المشهد الطبيعى يلغى فى نظر هؤلاء رؤيتنا للنافذة والعكس صحيح ، ويؤيد هذا رأى روجير فرى Roger Fry والناقد الانجليزى كليف بل Clive Bell اللذان يؤكدان أنه إذا ركزنا اهتمامنا على الصورة الفنية فإنه يستتبع هذا الاهتمام الشعور بدرجة عالية من الاحساس والانفعال الجمالى البحت الذى يختلف بصورة كبيرة عن درجة انفعالنا وإستجاباتنا التى نحس بها فى حياتنا العادية من حيث أن العمل الفنى ينطوى على عناصر معينة وتنظيم معين لا يمكن معظم الناس من رؤيته ، وذلك لاختلاف هذه الرؤية عن الرؤية العملية .

إن الانفعال الجمالى مثلا فى فن التصوير يستمد من التقدير الجمالى للصورة المعبرة Significant Form وهى تلك التى تتكون من تركيبات معينة لخطوط وألوان وزوايا وأبعاد تشعرنا بالجمال . وهذا هو ما ذهب إليه كليف الذى حاول الفصل بين الجميل فى الطبيعة ، والجميل فى الفن فالجميل فى الطبيعة من أزهار وأشجار وطيور وحيوانات إنما تعد جميلة من حيث هى كذلك فى الواقع ، لأن جمالها لا يثير فينا وجدانا ، فتصبح رؤيتنا لها رؤية مادية تصرفنا

عن مجرد النظرة الجمالية التي تبني على قيم الفن الصورية مثل تركيب الخطوط والألوان والأبعاد والزوايا في التصوير أو تركيب الأصوات في الموسيقى لذلك ، فإن كثيرين من الفنانين يجتهدون في اصفاء لمساة الواقع في أنشاء تصويرهم للطبيعة . فيستخدمون الألوان والظلال والخطوط . ويدل روجر على هذا الرأي بقوله : عندما نكون بصدد تذوق أى عمل فنى ، فأننا لا نكون بحاجة إلى إحضار أى شىء من واقع الحياة ليس ذلك فحسب ، بل ولا حتى مجرد معارف أو أفكار أو انفعالات تتعلق بهذه الأشياء لأن الفن يكون نقلة من عالم النشاط إلى عالم استيطيقى « جمالى » متسام فنصبح عند هذا الحد فى منأى عن شواغل الحياة » (١) .

ومن تحليل هذه العبارة لروجر تتضح لنا أمور ثلاثة هي أولا : إن التذوق الفنى لعمل ما ينصب بصورة كلية ومطلقة على الموضوع الفنى وحده .

ثانيا : إن هذه الممارسة للعمل الفنى تقتضى من الإنسان أن يخلص عقله من تشبيهات الحياة الواقعية لهذا العمل ، أى من أفكاره عنه ومن انفعالاته ، واحساساته تجاهه .

ثالثا : إن الفن يصبح وفق ذلك نقلة روحية وعالية وموجهة للفن الصورى فى الشكل ، والحركة ، والخط ، واللون ، والظل بدون مراعاة لأى تشبيه بالواقع . ومن هنا يصل المتذوق إلى أسمى مراتب البهجة ، لأنه عندئذ

1) Fry; Roger I: Vision and Design New York Meridian 1956. p. 35.

يكون مد ألى بمشغل الواقع وصوره وفكره عرض الحائط .

وعلى أية حال فهما اختلفت وجهات نظر الباحثين فى الاستطيقا حول موضوع الخبرة الجمالية ، ومهما تعددت انجاهاتهم ونظرياتهم فالأمر الذى لاشك فيه أن الخبرة الفنية تتميز بطابع فريد وخاص يجعل منها موصوما مستقلا وبعيدا عن شتى خبرات الحياة ، ولذلك فقد حاولنا عرض هذا الإختلاف بين الخبر الفنية ، والخبرة العادية التى نمارسها فى الحياة .

عرضنا - فيما سبق - لثلاثة أنواع من الرؤى فى الحياة هى الرؤية العادية والفنية ، والعلمية ، وميزنا بينهم بعد إستعراض الخبرة الفنية والعلمية ومقابلتها بالخبرة العادية من الواقع وسوف نعرض فيما سياتى للتمايز الواضح بين الرؤية الفنية (الجمالية) والنظرة العلمية لموضوعات الحياة من خلال عرض الخبرتين الفنية ، والعلمية .

هـ - بين الخبرة الجمالية ، والخبرة العلمية

لما كانت مهمة العلم هى تحليل الأشياء المركبة وردها إلى عناصرها البسيطة ، ومن ثم فقد تمحدد مهمة العالم فى وصف وتفسير الظواهر الطبيعية ، واهدادنا بعرفة العلاقات بين الموصوعات المختلفة ، فاعلم بهم فى المقام الأول بكشف العلاقات القائمة على مبدأ العلية Causality بين الأشياء ، ولذلك تنحصر مهمته فى محاولة وصف الأشياء وعلاقتها بغيرها ، مما يساعدنا فى تنظيم أفعالنا وسلوكنا فى ضوء معرفتنا للعلاقات والارتباطات التى يكشف عنها العلم .

وعلى الرغم من أن العلم يقوم بدور فى دراسة ووصف وتحليل الظواهر ،

يبد أنه مع ذلك لا يستطيع تقريب المسافة بيننا وبينها ، بل لعله على العكس يبعد بيننا وبينها لما يقدمه من تحليلات ، وعلاقات كثيرة مختلفة ومتشعبة ومن ثم انصقت الرؤية العلمية التحليلية بالارتباط Connection ، على عكس ما يحدث في الرؤية الفنية التي يجعلنا نركز إنتباهنا في موضوع الفن ذاته ، أكثر مما ننظر في علاقاته بالأشياء الأخرى ، ولهذا فإنها تقربنا من تقدير قيمته الجمالية . فالحق أن قيمة الانتاج الفني لا تتحدد إلا بالتركيز عليه ، وعزله عن غيره من موضوعات ، ومن ثم يكون الإنعزال Isolation هو العملية الأساسية في التذوق الفني ، فنحن لانحس بالجمال في الموضوع الفني إلا إذا عزلناه عما يحيط به من أشياء ، ونظرنا إليه وحدة ، منفصلاً عن غيره من أشياء حق يتسنى لنا رؤيته ، وتحليله ، والإحساس بدرجة إبداعه وجماله ، فالعمل الفني هو ذلك النوع من الأعمال الذي يهدف إلى جذب إنتباهنا إليه بحيث نراه وكأنه في عزلة عما حوله فلا نرى شيئاً جانيه أو حوله ، وهنا فإننا نتمكن من إصدار حكم جمالي سليم ، أوتذوقه فنياً ، وهذا عكس ما يحدث في دراسة الظواهر العلمية التي تقدم لنا حقائق واضحة ترتبط فيها العلل بالمعلولات ، كما ترتبط ظواهرها بغيرها من ظواهر أخرى .

وجدير بالذكر أن هذه الرؤية الفنية التي تستقل بالعمل الفني ، وتحسه في إبداعه المطلق ، بعيداً عن الأشياء ، ومعزولا عما يحيط به إنما هي رؤية تنظر إليه باعتباره خلقاً متفرداً ، له وجوده الخاص . وكيانه المستقل . على نحو ما أشار إلى ذلك كروتشه الذي رأى أن الفن حدس أو عيان وليس «واقعة مادية» ، لأن منهج العلم إنما ينسحب على حالات الظاهرة الفيزيائية ،

والواقعة المادية وهو منهج يستخدم التحليل والتقسيم ، ويقيم علاقات ترابط بين الأجزاء بعضها البعض وهذا ما لا يتفق مع طبيعة العمل الفني الذى إذا ما نظر إليه من خلال هذا المنظار المادى ، أو الفيزيائى لتحول العمل الفنى الخلاق المبدع ، إلى ظاهرة علمية عاديه تجريبية ، ومن ثم فقد قيمته الروحية باعتباره عملاً فنياً له خلقه الخاص ، وكيانه المستقل عما عداه . وأحكامه الخاصة المنفصلة عن الهوى أو المنفعة .

إن الفن على هذا النحو - وكما يصوره كروتشه - ليس من قبيل الأفعال النفعية ، ولو أنه تحول إلى ذلك لأصبحت الأعمال الفنية مثل العلوم سواء بسواء تدرس لتحقيق أهداف عملية الانسان ، ولأصبح تصوير الطبيعة فى مجال الفن متشابه فى أهدافه مع تسخير الطبيعة عند الفيلسوف الفرنسى رينيه ديكارت (Descartes, R) الذى كان يهدف من منهجه السيطرة على الطبيعة وتسخيرها لخدمة مصالح الإنسان . (١)

إن الرؤية الفنية ذات الطابع الاستطبعى هى ذلك التأمل المربع ، والحضور النفسى ، والشعور بالانسجام والبهجة ، أنها « الحدس » على حد تعبير كروتشه الذى لا تمسه المادة لأنه وجدان خالص ، ولا يطبق عليه منهج العلم - الذى يختص بالتحليل والتقسيم والتجزئ - ، ويهدف إلى تحقيق القوانين العلمية بغرض تيسير الحياة - لأنه شعور خالص خال من شوائب الحس وعلائق المادة .

أن النظرة الفنية عند كروتشه « لاتعنى أكثر من اللذة المطلقة بالجمال

{1) Descartes; Discours de la Méthode Oeuvres de Descartes,

Paris M Jules. Simon. P.U.F Pais 1987. p, 121.

في ذاته ، فمثلا النظر للشمس في ساعة الغروب حيث يختفي نصفها تحت سطح ماء البحر . ويظل النصف العلوي - في لونه البرتقالي - مستودعا العالم في الأفق البعيد الذي يلتقي فيه ماء البحر بزرقة السماء ، إن هذا المشهد الطبيعي الجذاب يجنب إنتباه الكثيرين من عشاق الأمن فيحسون به بصفة كامية ، ويتذوقونه في رؤية فنية سامية عن الغرض ، أما موقف العالم الطبيعي له الذي يفسر هذا المنظر الطبيعي الساحر من الناحية العلمية . فيفسره بقوانين العلم ، والعلمية ويحاول الربط بينه ، وبين ظواهر البحر والسماء . كما يحاول إيجاد أسباب اللون الأحمر البرتقالي الذي يظهر في ذلك الوقت وتفسيره علميا ، وفلكيا وذلك بالربط بين الظواهر بعضها البعض ، والبحث في علاقتها السببية. وهذا الأمر يختلف تماما في حالة الرؤية الفنية ، فالعمل الفني هو الذي يوجه إنتباهنا إليه ، وهو في عزلة عن الأسباب والمسببات ، والتفسيرات بحيث يبدو موضوعا كليا يستحوذ على شعورنا ولذتنا .

وتجدر التفرقة بين الارتباطات العلمية وغيرها ، فالكثير من الموضوعات الخرافية ، والجزافية والوهمية تقدم لنا إرتباطات غير علمية كما أن هناك بعض من الموضوعات التي تجذب إنتباهنا وشعورنا الجمالي ، وهي في ذات الوقت لا تقدم لنا فنا أو موضوعا له تقديره لدى جمهور المشاهدين .

والحق أن كل من الظاهرتين الفنية والعلمية مستقلة تماما عن الرغبات والدوافع الفردية المتعلقة بكل شخصية على حدة ، لأنها تتمثلان في المقام الأول مطالب الجمهور أو المشاهدين (المتذوقين) ، أي أن المعرفة

(1) Kant, E. Critique des Jugement, Vrin, 1914. P. 54.

الفنية والعلمية تتطلب نوعاً من الوجود على حد تعبير « كانت » الذى يحكم على الذوق الذى ينطبق على الجميل بأنه حكم كلى وضرورى ، ذلك أن الشئ الجميل إنما يفقد قيمته إذا لم يتمتع بصفة الشمولية والدوام .

مما سبق يتضح لنا مقدار الفارق بين منهج العلم القائم على فهم ارتباطات الموضوع بغيره ، والتي تتحدد على ضوءها مهمة العالم ، فهو يقوم بمحاولة تقديم الحقيقة العلمية بكل إرباطاتها لكل زمان . ومن ثم فإن الحقيقة تتسم عنده بالثبات ، فالحقيقة التي يصل إليها العالم ويعتمد فيها على الوقائع الموضوعية لا تتغير بدونه ما دام أن غيره سوف ينطلق من الوقائع نفسها التي اعتمد عليها ، فقد ظلت نتائج تجربة الضغط الجوى مثلاً عند تورشلي قائمة وثابتة إلى أن جاء من العلماء الطبيعيين من حسن فيها ، وطور في نتائجها فالإتجاه العلمى يكون دائماً في خط مستقيم ، كما أن الإنجازات العلمية تتجه دائماً إلى التطوير والتحسين مع ثبات التجربة الأولى فتتلاحق الأجيال ليعرف الثانى منها ما غفل من الأول من حقائق ومساهمات العلم وعلى هذا النحو يتحقق تطور العلم .

أما بالنسبة للفن ، فالموضوع الجمالى يتميز بكثرة التناول . وتعدد الآراء والشخصيات حوله ، لأن الحكم عليه ، وتقييمه يرجع إلى شخصية ووجدان الفنان أى المتذوق للفن وهذا يعنى أن موضوع الجمال يتوقف على الشخصية وبالتالي فإن احكامه تختلف من فرد إلى آخر ، ومن ثم فهى أحكام ذاتية نسبية ، وليست موضوعية على غرار ما يحدث في مجال العلم . فالأعمال الفنية ، والصور التي خلقت في تاريخ الفن تختلف وتتغير ملامحها من يد فنان لآخر ، حتى في مجال الأدب ، فإن موضوعات الشعر الواحدة

يمكن أن يقال من ألف شخص ، وعلى ألف لسان ، وتحت تأثير ألف قريحة :

وهكذا تكون موضوعات الفن متنوعة متباينة ، تختلف باختلاف الشعراء والمصورين ، والكتاب ، والمثاليين ، ومع هذا يبدو العمل الفني منسجبا عليه صفة الاستمرارية والفنان الذى يقدم عمل جيد ، إنما يحاول أن يخضع عليه طابعا جماليا مستقيما بذلك من الخبرات الفنية الطويلة التي مر بها الفن ، والتي يقدم بها الفنان معاني جديدة للأشياء ينتهى منها إلى معرفة القيم Values على عكس العالم الذى يحاول تفسير وتحليل المعاني التي يصل إليها الفنان ويقدمها في صورة « القوانين » Lois .

و - الصلة بين الفن والصناعة :

إنفصح لنا - من قبل - التمايز الواضح بين الخبرات الثلاث ، الجمالية ، والعلمية ، والعملية ، وفي هذا الموضوع نبحت في الصلة بين مجالى الفن والصناعة وذلك عن طريق المقارنة بين الموضوع الجمالى والموضوع الاستعمالى .

ولقد إنتهيت في عرضنا للموضوعات السابقة إلى أن العمل الفني بما يحتويه من صبغة جمالية لا يخضع لأحكام الواقع ، بل أن معايير تنأى عن محيط الطبيعة بيد أن ذلك يدعونا إلى أن نميز بين نوعين مختلفين من الإنتاج البشرى هما : الإنتاج الفني ، أو ما يسمى (بالموضوع الجمالى) من حيث أن الجمال هو موضوع الفن L'Objet esthétique ، والإنتاج الصناعى أو ما يسمى بالموضوع الاستعمالى حيث تكون المنفعة أو الاستعمال هو

موضوع الصناعة L'objet Usuel والموضوع الاستعمالي أو الصناعي
مجموعة من الخصائص نذكرها فيما سيأتي :

أولاً . أن الموضوع الاستعمالي يشير من حيث المسمى إلى غاية معينة ،
أو وظيفة محددة صنع من أجلها ، فإن صناعة شيء بيد إنسانية وبأداة
بشرية إنما ينطوي سواء عرفنا الغرض من صناعته أم لم نعرف على وظيفة
تفعية للحضارة الإنسانية .^(١) فهو يتناول موضوعاً حضارياً يتناسب مع
مجهود الإنسان ويتوافق مع مشاريعه ومثال ذلك أن البحث في الحفريات أو
الآثار القديمة - التي ربما لانستطيع فهم فحواها ، أو الغرض منها - يفيد
الصناعة أو الاستعمال لأن موضوعاتها تتضمن منفعة ، أو وظيفة ما .

ثانياً - يتميز الموضوع الاستعمال بالعنف الإنسانية لأنه يمس حضارة
الإنسان ، ويتلائم مع احتياجاته ، كما يتوافق مع مشروعاته ورغباته ، بيد
أنه لا ينطوي على أي صبغة تعبيرية ، أي أنه لا يعبر عن شيء ، ومن ثمّة
لا يخاطب وجداننا أو مشاعرنا ، ولا يحرك فينا عاطفة بل كل ما يستلزمه
منا هو السلوك الاجتماعي « فهو لا يرغب إلا في حسن استعماله .^(٢) وما
سوف يترتب على ذلك من نمو الاقتصاد ، وتنظيم المجتمع .

ثالثاً : الموضوع الاستعمالي جسر يعبر من عليه الإنسان إلى عالم التقدم

(1) Qu Frenne M. Phénoménologie de L'expérience esthétique
vol 1. 1; P: P. 125 - 135.

(2) Ibid

والحضارة . لأن تعلم الآلة يعد من بين الخبرات الاجتماعية التي يكتسبها الإنسان عن طريق التعلم .

وعلى هذا النحو يستطيع الفرد في أى مجتمع ممارسة التعلم واجادة استخدام الآلة التي يترتب عليها زيادة في الانتاج ، وفي حجم العلاقات التجارية ، كما يستفيد منها في تحقيق الأهداف الحضارية ، لذلك يسعى العلم جاهدا إلى استخدام الآلة ، وتوسيع نطاق استخدام الموضوعات النفعية والاستعمالية في سبيل تنمية المجتمع ، وتحقيق تقدمه الحضارى (١) .

وفي حين تدفعنا الموضوعات النفعية أى الموضوعات ذات الصبغة الحضارية إلى العمل وبذل الجهد ، والتحرك السريع نجد أن الموضوعات الجمالية أو الفنية تدعونا إلى التأمل ، وإطالة النظر فيها ، وسر أغوارها ، والحكم عليها على عكس ما يحدث في الموضوعات الحضارية التي تدفعنا إلى استخدامها ، ومحاولة توظيفها ، بما يتلائم مع مصلحتنا وازدهار مجتمعتنا . ومن ثم فإن العمل الحضارى (الموضوع الاستعمالي) يحقق النتيجة المرجوة منه في حين يظل الموضوع الفنى (الجمالى) بعيدا عن مجال المنفعة ، أو الاستعمال لأن الهدف منه وجدانى بحت ، ونفسى خالص ، لا صلة له بتحقيق أغراض عملية ، وكل ما يهدف إليه هو تحقيق اللذة الجمالية ، والشعور بالسعادة النفسية والراحة . وهكذا تنحصر فائدته في امتاع المتذوقين ، والفنانين فحسب فإن جمال أى مقعد ، أو منضدة لا يؤدي إلى متانة وعتاقة المبنى المعمارى . كما أن سماع قصيدة شعرية ، أو مقطوعة من الموسيقى لا تستخدم

1) Ibid.

الواقع الذى أعيش فيه ، ولا تسهم بفاعلية فى حل مشكلة ما بالنسبة لى ولذلك فان مبدأ الوظيفة أو المنفعة يتلشى من مفهوم الاستعمال الجمالى أو الفنى . وقد تبدو لى بعض الأشياء التى أستخدمها فى حياتى قبيحة ، أو خالية من عنصر الجمال غير أنها مع ذلك تحقق لى تفعا كبيرا ، وتؤدي وظيفتها على أكل وحه ، فالمقعد الذى نستريح عليه قد يبدو فى صورة غير جميلة أو لا ينطوى على أى سمة جمالية غير أنه مع ذلك يحقق لنا تفعا عظيما ، فنحن نجاس عليه لكى نستريح ، ويكون هدفنا الرئيسى من استعماله هو طلب الراحة والجلوس ، حيث لا يقلل من قيمة هذا الهدف كون المقعد جميل المنظر أو غير ذلك . فالإنسان حين يطلب راحته الجسدية لا يلقى بالا إلى زخرفة المقعد أو ما ينطوى عليه منظر جميل .

ورغم أن الإنسان يصب اهتمامه على موضوع منفعة أو ما يستعمله بيد أنه ينحو ناحية الفن الجميل ، والمظهر الحسن الذى يبدو عليه هذا الموضوع ، فجمال البناء لا ينفصل عن قاعدته أو منفعته يقول « ميرو » Muuro فى تعريفه للعلاقة بين الموضوعين الجمالى والاستعمالى . -

« ان قيمة الأشياء لا تنفصل عن وظيفتها أو قاعدتها ولو اتجه الفنانون إلى الاهتمام بالمظهر الخارجى للأشياء وحاولوا تجميلها دون مراعاة وظائفها لظهر انتاجهم ضعيفا واقتقد إلى الجودة » (١) .

وفى ضوء العلاقة بين الموضوعين الجمالى والاستعمالى نظر البعض إلى الفن -

(1) Muuro, the : Les Arts et Leurs Relations Mutuelles

P. U. F . 954 Trad Franc Par M. Dufréne p 109.

في بعض العصور - باعتباره شيئا كماليا أو ترفا عند الأثرياء من غير المكافحين من عامة الشعب الذين يسعون لكسب قوتهم بالعمل والاجتهاد .
انضح لنا - مما سبق - الفارق بين الموضوعين الاستعمالي ، والجمالي ،
فالأول كان مثار اهتمام علماء الجبال المعاصرين الذين اهتموا باظهار الجانب
الصناعي في الفن باعتباره عملا أدائيا يستلزم الجهد ، ويقتضى مرانا
وتحصيلا ، ودراسة مهنية (١) .

أما الموضوع الجمالي « الثاني » فيقف أمامنا نشاهده بعيوننا ، ونلمسه
بأفلامنا ، ونستمع إليه ، أو نميل إليه بعواطفنا أو نتجذب نحوه بوجداننا ،
إنه العمل الذي يستأثر بمشاعرنا وحواسنا دون أن يكون لنا ثمة غرض أو
منفعة منه .

ولكن هل يمكن - في ضوء ما سبق - أن يصبح الموضوع النفعي
موضوعا جماليا ؟ وبالتالي هل يستطيع الموضوع الجمالي من جهة أخرى أن
يحقق بعض الوظائف النفعية ؟ .

ولو صبح ذلك . فهل يمكن أن يعد جمال موضوع ما مقياسا لما يحققه من
نفع أو فائدة ؟

إننا لو نظرنا حولنا لوجدنا أن التداخل يبدو عميقا بين الموضوعين
الجمالي والصناعي ، فالصناعة *industrie* لا تعد نقطة بدء للفن فحسب بل
تلعب دورا جوهريا في إبرازه ، وهنا يصبح التداخل ضروريا بينهما .

(١) زكريا ابراهيم : الفنان والانسان ، مكتبة غريب ص ٨٢ .

فالشائع أن كل صناعة موجودة ، لابد وأن تدخلها لمسة فنية ، وأن التطور الحديث في الصناعة ، واستخدام الأدوات قد جعل للفن دورا كبيرا فيها (١) فصناعة أدوات الطعام والأثاث ، وكذلك صناعة تشييد المباني ، وصناعة الأجهزة الكهربائية وغيرها من الصناعات .. إنما تتطلب قدر من الزخرفة والألوان ، وهذا التجميل الذي يحدث في الصناعة إنما يتوافق بقدر الامكان مع وظيفة الأداة أو الآلة . حتى يتحقق التنسيق والانسجام بين الصناعة ، وما تظهر عليه من شكل فني جمالي . وهذا ما يبرزه فن المعمار الذي يذهب الكثيرون من علمائه ومهندسيه إلى أن أروع وأجل ما يمكن أن يتزين به أى بناء إنما يكون فى الشيء الذى يتلائم مع وظيفته . وهنا يحدث التداخل بين الوظيفة (الصناعة) ، والفن .

وعلى نحو ما سبق يتضح لنا وجود تداخل بين الوظيفة النفعية . والجمالية فيما نستعمله من أدوات فى حياتنا ، فنحن لانستطيع الفصل بين قيمة البناء ، أو المقعد أو الملابس وبين وظيفتهم أو فائدتهم فى حياتنا . ولكن ذلك يدفعنا إلى التساؤل عن ارتباط الأشياء الجميلة بما تحققه لنا من نفع ، أو فائدة عملية ؟؟ بمعنى هل يمكن أن يكون البناء الجميل هو ذلك البناء القوى الراسخ الذى يقاوم الزمن ؟ وهل يكون المقعد الجميل المنظر هو المريح فى استعماله إن كل هذه التساؤلات يمكن أن تجد إجابتها الوافية إذا ما عرضنا لفن المعمار L'architecture الذى يهتم بالقيمة الجمالية ، التى تعود من قبيل الاعتبار التى يصبو العمل الفنى إلى تحقيقها ، وبقابلها فى المعنى اتناء

(1) Huisman; Denis : L'esthetique, Paris P. U. F 1954.

الفكر الجماعى وولائه لمبدأ معين بحيث يصبح هذا الانتهاء لا إراديا ، وغير مقصود فيطل هذا المبدأ سببا أساسيا لللائمة العمل الفنى لروح المجتمع « أما إذا تطورت الصناعة وبلغت مرتبة الفن فى سموه فانها تصبح كالفن سواء بسواء ، لا تبغى مصلحة ، بل تتحول إلى لهو ، أو لذة خاصة » (١) .

وإذا عدنا إلى البحث فى مجال الفنون وأنواعها فسوف نجد أن فن المعماري يعد من بين الفنون التى لا تعتمد على التقليد أو المحاكاة ، كما هو الحال بالنسبة للفنون الأخرى (٢) ، أما فن الموسيقى ، فانه يعتبر من أقرب الفنون إلى فن العمارة من هذه الناحية ، فيها لا يقلدان الطبيعة . ولكنها يعبران عنها ، أما الفنون الأخرى فهي غالبا - وحتى عهد قريب - تمثل وتصور الأشياء من الطبيعة فى حين أن فن العمارة يبدع أعمالا لا يكون لها مادة نماذج مباشرة فى الطبيعة .

وفضلا عن الجانب الابداعى فى فن العمارة ، فانه يتميز بالاعتماد على التلخيص والتجريد لعناصر الطبيعة فيرى البعض أن العمود مثلا قد أخذ من ساق الشجرة ، وأن الجذور التى تثبت الشجرة قد أوجدت فكرة قاعدة للعمود ، وبالتالي أمكن القول أن تشابكات نهايات الفصون ، والأوراق قد

(1) Basch , F : L'Esthetique de Kant, Alcan Paris 1920
p: 422.

(2) Taine, H : Philosophie De L'Art Tome II, II, 3 E,
Paris Hachette 1909, p 82

أوجدت فكرة تاج العمود . كما أوجت بالكثير للعارة القوطية (١) .

والفن المعمارى بوصفه اجتهادا لرمز يث فينا ديناميكية ما فى حالتنا النفسية ، مما يجعل منه فن التأثير فى النفس ولآثار المعارية العظيمة التى تمثل الحضارة ، إنما قد بنيت بغرض ما ، ولوظيفة محددة مثل العبادة أو التعليم ، أو للاحتفالات أو دفن الموتى . ومن ثم فلم يعد مبدأ المنفعة يكفى وحده لوصفه ، أو التعبير عنه بل لابد عن تدخل عنصر الجمال أو (العنصر الفنى) ، وإلا لما كان هناك فرق كبير بين الكنيسة العادية التى يؤدى فيها المصلين شعائر صلاتهم ، وبين الكاتدرائية الأثرية العظيمة التى تعبر عن طراز فنى خاص . وإن كانت فى الوقت ذاته تحقق نفس الغرض التى تحققه أية كنيسة عادية (٢) .

ى - الموضوع الجمالى والاستعمال الإنسانى :

بعد أن بينا فيما سبق الفارق بين الخبرة الجمالية والاستعمال الصناعى ومدى التداخل بينهما نحاول هنا إبراز أهمية العنصر الجمالى فى الحياة الاجتماعية للفرد ، وكيف أنه يلعب دوراً هاماً فى سلوكه وشخصيته . فآفة الشعر مثلاً وإن كانت تتضمن كلمات اللغة التى تتداولها فى الحياة العادية ، بيد أنها لو قيأت فى سياق الشعر ، وبلغت الشعراء صارت لحناً جميلاً واكسبت من يقرأها شعوراً جميلاً

(١) ألفت يحيى حمودة : نظريات وقيم الجمال المعمارى ، دار المعارف بالقاهرة ١٩٨١ ص ٨٩ وما بعدها .

(٢) زكريا إبراهيم : مشكلة الفن : مكتبة مصر دت ص ٨٢ .

ووقاراً لم يعهده من قبل مما يدل على أن الشعور الجمالي أو الموقف الفني يفرض ذاته فرضاً ، بل ويترج امتزاجاً بالموقف الوظيفي ، أو الاجتماعي الذي يمثله الإنسان . والإمثلة عديدة على ذلك . فالأواني الفاخرة ، والتمينة لا تظهر فوق الموائد سوى في الاحتفالات الكبرى ، وكذلك الملابس الثمينة والحلى لنادرة التي تزين بها السيدات ، وأردية الكهنوت الوقورة التي توضع على منكبى الكرديتال في أثناء الحفلات الكنسية ، وكذلك ملابس القس في أثناء حفلات الزواج بالكنائس وغيرها ... فضلاً عن الزي الرسمي الخاص الذي يرتديه باحث العلم ، ومناقشوه في أثناء المناقشات العلمية .

والمقصود بارتداء الملابس الرسمية في مناسبة معينة ، هو الإشارة إلى دور المعاشة الفنية والجمالية في أثناء تلك المناسبات بغرض لفت الانتباه ، والانسجام مع الموقف ، مما يدل على أهمية الجوانب الجمالية ، والفنية في حياتنا .

الفوارق النوعية التي تميز العمل الفني عن العمل الصناعي :

بعد أن عرضنا للمعلة بين الموضوعين الجمالي (الفني) ، والصناعي نعرض فيما سياتي للفوارق النوعية التي تميز العمل الفني (الجمالي) عن العمل الصناعي (النفعي) .

سمات العمل الصناعي (النفعي) :

أولاً : إن العمل الصناعي هو ثمرة العمل أو الذكاء الخالص ، فهو بعد معاملة الفاعلية الانتاجية التي يمارسها الإنسان على الطبيعة ، عندما

يوأحها بذكائه ، وخبرته لذلك فهو يحمل آثار الفكرة المسبقة لتصميمه ،
والتي تسبب في إيجاده . وعلى هذا النحو تبرز لنا مهمة العمل الصناعي الذي
تسبق فكرته تنفيذه . حيث تقوم بعملية تنظيمه ، وتحديدته والتحكم
فيه على ما يذهب إلى ذلك الآن بقوله : « إن العمل الصناعي إنما يتحقق
مساويا للفكرة التي سبقتة » (١) .

ثانيا : إن العمل الصناعي محصلة تصميم آلي بحث بهدف إلى منفعة
خاصة ، أو وظيفة معينة .

ثالثا : إن صورة العمل الصناعي تلمح إلينا بأنه « مصنوع » فحسب ،
ولا تعطينا صورة واضحة عن صناعه أى أنها لا تحمل لنسأ آية دلالة
شخصية ، فطبيعة العمل الصناعي تقسم بالطابع الانساني ، لأنها من صنع أو
خلق الانسان ، كما أنها تصنع من أجله كذلك ، لكنه صامت لا يتحدث
عن صاحبه ، ومن ثم فإنه متضمن بكامله فيما يقوم به من وظيفة أو منفعة .

رابعا : إن الصانع في العمل الفني يتحول إلى مجرد أداة يمكن عن
طريقها تحقيق فكرة .

سمات العمل الفني (الجمالي) :

يتميز العمل الفني (الجمالي) بالميزات التالية :

أولا : إنه ثمرة لنشاط يدوي خاص (على عكس العمل الصناعي الذي

1) Alain : Vingt Lecons Sur Les Beaux Arts, Paris Callimard
8ed 1931, 15 Lecon, p. 223.

ينتج عن تصميم آلى) ، لذلك فإنه لا ينطوى على فسكرة مسبقة يفرضها الفنان على الطبيعة ، ويحاول تطبيقها بعنف وقوة ، لكنه ينطوى على محاولة إبداعية بفرض تحويل الطبيعة إلى روح .

ثانيا : يمكن تشبيه الصانع فى الموضوع الجمالى بحضرة حية Presence Vivante ، تستمر ماثلة فى صميم العمل الفنى ، فتسمح للجمهور فى كل زمان ومكان بالمشاركة فى عالم الفنان الجميل .

ثالثا : يتميز الموضوع الجمالى بظهور الطابع الانسانى بصورة أكبر من الموضوع الصناعى ، وذلك لأن العمل الفنى يمثل من قريب أو بعيد صاحبه . ولقد أصبح العامل الانسانى هاما فى الفن منذ أن أصبح الفنان « مبدأ لتفسير فنه » ، لأنه يترك على أعماله بصماته الخاصة التى يهتم الباحثون فى علم الجمال بدراستها للوقوف على نوعية الحياة التى يحيها الفنان ، والمؤثرات التى يتعرض لها ، ومدى انطباعها على أعماله الفنية .

والحق أن لغة الموضوع النفعى أو الاستعمال (الصناعى) لا تشير لنا إلى أى دلالة شخصية على صاحبها ، فى حين أن لغة الموضوع الفنى التى يتحدثها المشاهدون بها إنما تمثل لغة شخصية تتحدث عن شخصية صاحبها وتصيره ، وهو ما يعبر عنه بالأسلوب أو الطراز Style الذى يعنى الحرفة و Lemotier التى يعبر صاحبها من خلالها عن ذاته ، كما يصبح متفرد أى « نسيج وحده » (١) .

وجدير بالذكر أن صنعة الفنان هى جزء هام من أسلوبه ، أما الطراز الفنى

(١) ذكرى ابراهيم : مشكلة الفن .

الذى يتبعه أى فنان فيعنى به الطريقة الخاصة له في النظر للمادة ، ومحاولة معالجتها ، وتنظيم الأحجار ، وطريقة تركيب الألوان ، أو تنظيم الأتقان الموسيقية حيث تتحول تلك المادة الفنية الغير منتظمة أمامه ، إلى مادة فنية جمالية تبرز أسلوب شخصية الفنان ، ومن ثم تصبح الحرفة بالنسبة لأى فنان بمثابة التوقيع Signature الذى يدل على طابع صاحبه (١) بحيث يكون الفنان أميناً وصادقاً في نقل رسالته تنطوى عليها شخصيته ، يقول ديفرن في موضوع الطابع الشخصى للفن : « يتضح الادراك الجمالى في معرفته الخاصة حينما يركز على موضوع حضور الفنان من خلال عمله » (٢) فالمعمل الفنى هو الذى يترجم عن حالة الفنان ، كما أن الأخير هو الذى يجسد أعماله ، فحقيقة شخصية الفنان لا تتضح من خلال ما يكتبه عنه كتاب سيرته ، أو المهتمين به بقدر ما تتضح من خلال عمله الذى يمثل بصمته ، وطابعه المميز الذى يتجلى فيه الوجود الذاتى له. ومن ثم فإن كثيراً من الفنانين يحيون بعيداً عن الحياة العادية، ويؤثرون حياة خاصة بعيدة عن جمهرة الناس، وهم يكونون على يقين كامل من أن الناس سوف تراهم لا محالة من خلال رؤيتهم لأعمالهم الفنية التى يتجسدون من خلالها .

خامساً - في ضوء شخصية الفنان المبدعة التى تعبر عن ذاتها في الأعمال الفنية نرى أن الموضوع الجمالى هو ذلك الموضوع الذى نشارك فيه بعواطفنا ومشاعرنا نحو الآخرين فهو عالم الآنا Moi والأنت Toi اللذان لا تعارض

(١) نفس المرجع ، نفس الصفحة .

2) Du Frenne, M. P énoménologie de L'Expérience esthétique
Vol, 1 p. 157.

بينها لان لكل منها مجاله الذاتى الخاص به .

والحق أنه لا تعارض بيننا وبين عالم الفنان الذى يحاول أن يفتح أمامنا هذا العالم ويكشفه لنا لكى ننفذ إليه من خلال أعماله الخلاقة المبدعة ونحاول الاستمتاع بفنه ومعاشته .

بعد أن عرضنا للسمات الاساسية لكل من العاملين الجمالى والصناعى نحاول هنا إبراز الفروق بين الفنان ، والصانع على الوجه التالى ، فالصانع ترد عليه الفكرة قبل أن يقوم بتنفيذ عمل ما ، ومن ثم يصبح لها قيمتها الاساسية للعمل لانها تمنحه صوره وبنائه فتتنظمه وتتحكم فيه . وعندما يحاول الصانع تحسين انتاجه وتطويره ، أو تعديله فانه يقترب فى هذه اللحظة من روح الفنان الذى يحاول هو الآخر تنقيح عمله ، وتجويده ، وتعديله ، وذلك فى أثناء مرحلة صناعته أو انتاجه لفنه ، لكن هذه اللحظة التى يصل فيها الصانع إلى نفس شعور الفنان - لا تستمر طويلا . فسرعان ما تتلاشى ، ليس ذلك مستغربا لان العمل الصناعى يتميز بتساوى فكرته مع ما ينتج عنها من عمل أو انتاج ، فالتنفيذ يأتى متفقاً ومتساوياً مع التصميم ذاته .

أما الفنان فان فكرته عن العمل لا تسبقه بل تتحد به فتتطور وتكتمل من خلال عملية الابداع نفسها ؛ ون ثم تأتى عملية الابداع عنده مستندة إلى الفكرة والمادة فى الوقت نفسه ، أى أنها تقوم على أساس تنظيم الافكار بالاستناد الى تنظيم المادة الخارجية التى يحدث فيها التحقيق والخلق ، وهى تعد من المراحل الهامة عند الفنان التى يشق فيها مهنته أو حرفته وبهذه المناسبة يقول آلان Alain : « ان القانون الاعلى للابتكار الانسانى هو أننا لا نبتكر الا من خلال العمل والتأليف أولا ، ثم يدعمنا النظام المادى الصلب

مع وجود الحرية Liberté « (١) .

وبعد أن عرضنا للفوارق النوعية بين كل من العمل الصناعي ، والعمل الجمالى وبيننا سمات كل منها ، فهل يتسنى لنا الفصل بينهما بصورة قاطعة . لقد كانت مشكلة الفصل بين الموضوعين مثار بحث العلماء والمفكرين المختصين بمجال الاستطيقا ، فاختلفت وجهات نظرهم حوله ، فمنهم من ذهب إلى أن الفن حدس أو عيان ، أو اشراق حضورى ، أو فكرة ملهمة كما رأى البعض الآخر أنه الفكرة التي تجمع بين التنفيذ ، والانتاج ورآه فريق ثالث يجمع في وحدة تامة بين مجالى الفن ، والصناعة ، وذهب البعض الآخر يتصوره على أنه ضرب من اللوفضلا عن كونه عملا انتاجيا ، كما رأت بعض وجهات النظر أنه لا يتعدى مفهوم الاحساس بالجمال واللذة . فى حين فسره البعض على أنه الحياة والتجربة .

وسوف نتبع فى الفصل التالى عدداً من الآراء التى ساقها بعض علماء الجمال المعاصرين ، بصدد طبيعة العمل الفنى وعلاقته بحياء الفرد الروحية ، والعملية .

1) Alain, Système des beaux-arts Gallimard, Paris 1926, p 35.

الفصل الرابع

العمل الفني الجمالى

بين

الفكرة المبدعة والتنفيذ الصناعى

مقدمة :

- (١) كروتشه : الفن حدس ، وعيان
- (٢) آلاى : الفن تنفيذ ، ونتاج
- (٣) سوربو : الفن وحدة النشاط الفنى والصناعى
- (٤) فيكتورباش : الفن لهو
- (٥) ستاينانا : الفن جمال ، ولذة
- (٦) جون دبوى : الفن خبرة
- (٧) أندريه مالرو : الفن حرية ، وإبداع
- (٨) كاي : الفن تقبل ، وتمرد

مقدمة

ليس هناك شك في أن الإلهام هو المنبع الأول للفن ، فالعمل الفني (الجمالي) هو الذى ينبثق عن فكرة ملهمة ، يتحمس لها وجدان الانسان الفنان . لكن هذا الإلهام والاشراق الذى يحضر الفنان في لحظات مفاجأة . ويساعده في خلق عمله الفني ليس هو الخطوة الأولى والأخيرة في خلق العمل الفني (الجمالي) ذلك لأن هناك عملية أخرى - وهى التحقيق أو الاجادة التى تعتمد على الصنعة والتنفيذ - تلعب دورا هاما في تحقيق العمل الفني ، فليس للإلهام قيمة كبرى في مجال الفن ما لم تتحقق فكرته من خلال عمل جميل ورائع ، يلعب فيه التنفيذ دورا كبيرا وهاما .

ولقد اختلفت وجهات نظر علماء الجمال المحدثين والمعاصرين في تعريف الفن . وهل هو تنفيذ وانتاج في المحل الأول ، أم أنه إلهام وسحر مفاجئ . لا صلة له بعالم الواقع ، أى أنه مجرد فكرة لا أهمية لتحقيقها ، أم أنه يجمع بين عاملى الفن ، والصناعة في وحدة لا تنفصل ، أم أنه ليس فنا أو صناعة ، لكنه هو ولعب على ما تذهب إلى ذلك بعض الآراء ، وهل يمكن النظر إلى قيمة العمل الفني من خلال ما يحققه للفرد من شعور باللذة أو السعادة ؟ إن هذا التساؤل قد دار بخلد بعض علماء الاستطيقا ، فضلا عن آراء ترى في مفهوم الخبرة أساسا للخلق الفني ، والمتعة النفسية ، وأن ابداع الفن قائم برمته على ممارسة التجربة ، أو الخبرة الواقعية ، وما يتصل بها من عمق الاحساس بالواقع ، وممارسة تجربته ، وتعميق خبرته عنه .

وتذهب بعض الآراء إلى أن العمل الفني هو نتاج ممارسة الانسان لخبرته ، واحساسه العميق بذاته ، ونمو وعيه ، وأنه بهذه الطريقة - أ^٥

عن طريق الفن - يحاول السمو فوق مستوى تاريخه المشحون ، وعالمه الواقعي ، فيخلق لنفسه عالماً خاصاً من تأليفه ، وإلهامه المبدع ، وهو في هذه المحاولة لا ينقل أى صور من الواقع ، أو يحاول تقليده .

وفضلاً عن الآراء السابقة فإننا نجد أن هناك من يذهب إلى أن الفن ، هو إطلاق سراح حرية الانسان في التعبير عن واقع يرفضه ويتمرد عليه :

وهكذا تتعدد الآراء ، وتباين النظريات بصدد العمل الفني الجمالى ، فمنها من يذهب إلى أنه عالم الإلهام والحدس ومنها من يتمثله في أفكار الابداع والتنفيذ ، أو اللهو واللعب أو اللذة والمتعة ، أو التجربة الواقعية فضلاً عن يتمثلونه في فكرة الحرية المبدعة ، أو في شعور التقبل والتمرد .

وسوف نبين فيما سياتى مجموعة الآراء والنظريات التي قيات في شأن تفسير العمل الفني .

(١) كروتشه

الفن حدث وعيان

بندتو كروتشه Croce Benedetto (١٨٦٦ - ١٩٥٢) هو فيلسوف وعالم جمالي ايطالي ، كان أحد أتباع التيار الهيغلي الجديد ، ومن الذين ثاروا على النظريات الاقتصادية والماركسية ، وأرسوا دعائم المثالية المطلقة ؛ أهم مؤلفاته الفلسفية كتاب « فلسفة الروح » (١٩٠٢ - ١٩١٧) ، أما كتبه الخاصة في مجال الفنون والجمال فهي على التوالي : كتاب : الاستيعاقا بوصفها علم التعبير أو علم المعاني « وصدر عام ١٩٠٢ ، والمجمل في علم الجمال وصدر في عام ١٩١١ .

وإذا تتبعنا كتابه الخاص بفلسفته أو - كما يشير عنوان المؤلف - « فلسفة الروح » فسوف نجد أن لمبحثه في الفن والجمال مكانة هامة فيه ، يدل على ذلك أنه وضع المعرفة ضمن المعرفة الحدسية (١) Intuitive التي أشار إليها في تقسيم صورة العلم أو المعرفة البشرية في هذا المؤلف ، كما أنه قد أحله في المرتبة الأولى من مراتب النشاط الروحي .

يقول كروتشه في استهلال كتابه « المجمل في علم الجمال » إن الفن عيان Vision أو حدس Intuition وأن ما يخلقه الفنان إنما هو صورة Image أو وهم . ومن ثم فإن كثيرا من الكلمات مثل التوهم والتخيل إنما تتوارد على أذهان الناس حين سمعهم لكلمة الفن وهذا لا يجانبه الصواب ، فالفن حقيقة

(1) Croce, B : Esthetique Comme Science de L'Expression et Linguistique Generale. Paris Giard. Briere 1904. p. 1.

هو هذه المفاهيم جميعا التي تعصب في النهاية في كلمة الحدس أو العيان ، أو « علم التعبير » (١) .

وبعد أن يعرض كروتشه لتساؤله عن ماهية الفن ويقوم بتعريفه على نحو ما سبق بإخراج من هذا التعريف مجموعة من خصائص العمل الفني اللازمة أو الضرورية لكونه (حدس أو عيان) وهي :

١ - ألا يكون الفن ظاهرة فيزيائية ، أو واقعة طبيعية *Fait Physique* . وهذا يعني ألا ننظر للفن بوصفه ظاهرة طبيعية ، أى أنه يخضع لما تخضع له الظواهر الطبيعية التي تقبل القياس أو التجزئة ، وكذلك فإنه لا ينبغي النظر له باعتباره رمز من رموز الرياضية . أو شكل من أشكال الهندسة (كالمثلثات ، والمربعات ، أو المكعبات أو غيرها) .

وينكر كروتشه محاولات بعض العلماء رد الظاهر الجمالية إلى أخرى فيزيائية صرفة ، وكأنهم بذلك يحاولون إرجاع الشيء (الجميل) إلى آخر يبدو في شكل طبيعي يمكن قياسه ، وتعداده ، وإجراء التجارب عليه . إن كروتشه يذهب مع هذا الرأي إلى نهايته فيعتقد أنه بإمكاننا إرجاع الجميل إلى شيء مثل هذا ، بيد أنه عند هذه اللحظة التي يستحيل فيها من مجرد « الجميل » إلى مجرد سطح عادي يتكون من مقادير معينة من الألوان ، ومن مجموعة من الخطوط الجامدة . فإنه يصبح واقعة فيزيائية تقبل ما تقبله مثيلاتها من التجارب التي تقسمها وتحيلها إلى أجزاء صغيرة ، أو ظاهرة عادية تخضع للفحص التجريبي .

(١) Ibid p. 127.

ويرى كروتشه استحالة وجود ذرات مادية . أو أصل مادي للظاهرة الجمالية حال تذوقها . لأنه لو صح ذلك لتحوّلت هذه الطائفة المبدعة إلى شيء . مصنوع له لون ، وشكل مختلف تماما عما تبدو عليه الأعمال الفنية ، ولو أن فنانا أراد تطبيق هذه القوانين والقواعد العامة على الظاهرة الجمالية ، لأصبحت أعماله مثار سخرية من المتذوقين .

وبخلاصة القول أن العدل الفني هو عمل مستقل تمام الاستقلال عن كل الظواهر الطبيعية ، أو الوقائع المادية الملموسة التي تخضع لقوانين العلم الرياضي ، والطبيعي من حيث أنه خلق خاص ، ورؤية تسمو على مستوى الواقع المادي العلمي . وأنه لو حاول البعض رده إلى مثل ذلك ، لحكم على ظاهرة الجمال - التي تعبر عن حقيقة روحية تنفعل بها (١) - بالتلاشي .

ولما كان الفن حدسا فقد لزم عن ذلك ألا يكون فعلا قفعا يفيى الإنسان من ورائه الحصول على اللذة ، أو اجتناب الألم . وعلى هذا النحو يصبح الفن معرفة نظرية لاعلاقة لها بمستوى السلوك ، والأفعال . فليس له ثمة علاقة بمشاعر اللذة أو الارتياح ، فقد يثير فينا أحد الأعمال الفنية شعورا بالحزن أو الفرح ، لكن ذلك لا يعنى أن يكون هذا الشعور بذاته هو جوهر الشعور بالفن ، أو حدسه .

ويقوم نقد كروتشه لاتباع مذهب اللذة في الفن على اعتبار أنه مذهب يفترض وجود ضرب من التطابق بين الشغف بالجمال ، والاحساس بالملامح

(١) Croce, B : Brevaire, d'Esthetique, Payot Paire 1923.

Agreeable (١) وهذا الأمر يمكن أن يحدث في ضروب أخرى من النشاط الروحي . ولهذا فإن كروتشه ينزه العمل الفني عن كل ضروب المنفعة ، ويسمو به فوق مستوى حاجة الانسان ، وميوله ورغباته ، وحتى فوق مجرد احساسه بالملامة أو السعادة .

وفضلا عن انكار كروتشه لأن يكون الفن واقعة مادية فيزيقية ، أو فعلا نفعيا ، يضيف انكاره في أن يكون الفن فعلا أخلاقيا . وهو يذهب إلى أن للفنان ليس في حاجة إلى فعل الخير في فنه ، أي ممارسة إرادة الخير من خلال مبدماته الفنية ، فإذا كانت الأخلاق هي شيء ماس بحياة رجل الفصيلة والأخلاق فإنها ليست على نفس المستوى من الأهمية بالنسبة للفنان ، وهكذا يصبح الفن حرا طليقا فيما يتصوره في مخيلة صاحبه ، فتقييم العمل الفني لا يكون على مستوى الأخلاق ، أو عدمها ، واللوحة الفنية التي تجذب انتباه المتذوق ليس من شروطها أن تكون ذات مسحة أخلاقية ، أو دينية أو مزممة ، أو أن يكون مضمونها دعوة للخير أو الحب ، فالفعل الفني هو الخلق الخاص بذاته الذي لا يتفص من قدره ولا يزيد أن يكون على مستوى معين من الأخلاق ، فالكثير من الأعمال الفنية كاللوحات ، والقصص الأدبية والأفلام السينمائية أحيانا ما ترمى إلى مضامين لا تخلو من شر أو فرع أو خوف . إلا أنه لا يمكن أن يقال عنها أنها خالية من الفن ، أو هابطة في الموضوع أو الأسلوب .

وفي ضوء ما سبق فإن كروتشه ينأى بانكاره الثالث عن اتجاه بعض

1) Ibid. p. p.

المدارس الفنية القديمة ، والحديثة التي دعت إلى سياسة التوجيه الفني ، كما تدعو إلى أن يكون الفن موجها لخدمة أهداف المجتمع الاجتماعية والقومية . والأخلاقية بل والدينية كذلك .

وفي ضوء انكاره أن يكون الفن فعلا أخلاقيا فإن حدس الفن عنده يختلف عن مثاليته ، كما جاءت عند أفلاطون : فالأول يعزل الظاهرة الفنية ، ويخرجها من حيز الوجود الدنياء يكي الفعال ويرفض أن تكون شيئا في نطاق العالم الطبيعي أو الأخلاقي أو العقلي ، وأن تستقل عن كل ما حولها وتصبح ظاهرة لا تدرك سوى بالحدس أو العيان في حين أن أفلاطون قد رآها في مثال الجمال الغائب في جزئيات العالم الأرضي الذي لا يحصل إدراك تام له إلا في عالم المثل . ومع أن كروتشه قد نزه الجمال عن علاق الحس والمادة والعلم والسلوكيات ، وهو بذلك يكون قد اقترب من مثالية أفلاطون الجمالية بيد أنها يختلفان تماما في ناحية التطبيق العملي للفنون والجماليات على أذواق الأفراد ، فقد كان الأول يستبعد أي تأثير ضار عن هذه الظاهرة باعتبارها موحودة بذاتها ، ومدركة في ذاتها عن طريق الحدس أو الشعور بها وأنها في استقلال تام عن أي غرض خير أو شرير ، ومن ثم يستبعد أثر الفنون التي تمس وجدان الإنسان ، وتنمى فيهم حاسة التذوق ، ويغلق السبل أمام العمل الفني في التعبير عن مواجد واحتياجات المشاهدين .

أما أفلاطون فقد حاول تطبيق سياسة التوجيه والارشاد الفني على الشباب في الجهم—ورية فتمخير من الفنون بعض أنواع الموسيقى ، ليقوم بها

نفوس الشباب ، ويبت فيهم نوازع الخير ، والشرف ، والفضيلة ويستثير حماسهم .

ورغم انكار كروتشه لفكرة الفن الموجه *L'art dirigé* بيد أنه يتصور أن حدث الفنان هو رسالة في حدوداتها وأنه ليس للفن من غاية أو هدف إلا نحو ذاته أى في حدسه ، والشعور به . ولا يفهم من القول بانكار أن يكون للفن وجهة أو غاية أخلاقية ما يدفع إلى الاعتقاد بلا انسانية الفنان ، أو خروجه من دائرة السلوك الأخلاقي ، لأن الفنان عندما يتجه إلى عالم الفن الخالص فانه بذلك يكون في مطلق سلوكه الأخلاقي والانسانى .

وبعد أن ينكر كروتشه أن يكون الفن فعلا أخلاقيا ، فانه ينكر كذلك أن يكون معرفة تصورية *Connaissance Conceptuelle* وليس ذلك مستعرب ، خاصة بعد أن ميز بين المعرفة الفلسفية (العلمية) ، والمعرفة الحدسية الخاصة بالفن . فالأولى خاصة بالعالم الطبيعي أى أنها حدس يقدم لنا الظاهرة ، فى حين أن الثانية هى مجرد تصور عقلى أو مفهوم *Concept* يكشف لنا عن الحقيقة المعقولة *numene* أو الروح . يقول كروتشه عن معرفة الفن المثالية : « إن المثالية (التى تميز الحدس عن التصور ، وتميز الفن عن الفلسفة ، والتاريخ ، أى عن تقرير العام وإدراك الحادث أو روايته) هى الميزة الداخلية العميقة التى يمتاز بها الفن ، ففى مجرد التفكير من صفة المثالية هذه تبدد الفن ومات : مات فى الفنان ، فاذا به يصبح ناقدا بعد أن كان فنا ، ومات فى المشاهد فاذا به يلاحظ الحياة فى حالة وعى ، بعد

أن كان يلاحظها في حالة وجد « (١) .

وقد أنكر كروتشه بشدة أن يكون الفن ضرب من المنطق . فهو يعتبر أن القجوة عميقة بينها وأن الفلسفة ، والدين والتاريخ من ضروب المعرفة الأقرب إليه من المنطق في دنيا النظر والمعرفة « (٢) .

على هذا النحو السابق يبدو مبحث الفن عند كروتشه وكأنه منبثق تماما من فلسفته في الروح ، فقد مزج فكرة الحدس بفكرة التعبير ، وجعل من الفن حدسا تعبيريا (٣) . والحق أن انطلاق كروتشه من الوجود الحقيقي الوحيد ، أو الروح قد دفعه إلى رؤية الموضوعات باعتبارها حالات ذهنية أو نفسية لا باعتبارها أشياء . خارجية مستقلة عن قوى العقل والروح ، ومعنى ذلك أن الموضوعات لن تعرف إلا إذا دخلت في مجال التصورات ، والحدس العقلي .

ويعنى قول كروتشه بأن الفن حدس أو عيان ، أنه خاضع لشعور الفرد وحالته النفسية ، ولما كان الفن الحقيقي هو الذى تدركه النفس حين تمسح بعقلها العمل الفني ، لهذا فان ما يروقنا فى أى عمل فنى ، هو ما تستريح له حالتنا النفسية ، وهو ما نتخيله أو نتصوره .

() بتدو كروتشه : المجلد فى فلسفة الفن . ت : سامى الدروبي .
دار الفكر العربى - القاهرة ١٩٤٧ ص ٣٤ .

(٢) نفس المرجع : ص ٣٦ .

(٣) زكريا ابراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، مكتبة مصر
القجالة ١٩٦٦ ص ٦٢ .

وهكذا فقد فندت الفلسفات التجريبية ، والواقعية تعريف كروتشه للفن بوصفه حدس أو تعبير فرفض اتباعها أن يكون الفن مجرد تخيل أو تصور أو تعبير باطنى ، وأعلنوا وجوده فى مرحلة الفعل والتحقيق ، وأن الفن لا قيمة له بدون أن تراه العين ، وتلمسه اليد ، أما أن يكون مجرد نسج من تصورات العقل وتخيلاتة فذلك ما ينساقى الخلق الفنى بما يتميز به من الابداع .

وقد ذهب كروتشه يدافع عن موقفه من تصور الفن مؤكداً على أنه من الخطأ تصور أن المهارة اليدوية هى من الأسباب الأصيلة لنجاح العمل الفنى ، وأن مرحلة الحدس أو التعبير هى المرحلة الرئيسية التى تتكون فيها الصور الذهنية فى عمل الفنان ، فى حين أن المهارة اليدوية هى مجرد « مادة تكنولوجية » تكتسب بالمران والتعلم ^(١) .

وعلى الرغم من محاولات كروتشه الدفاع عن موقفه من الفن باعتباره حدس عقلى ، مدعماً رأيه بأمثلة من حياة كبار الفنانين فى عصر النهضة مثل روفائيل سانزيو وليوناردو دافنشى إلا أنه لم يسلم من سهام النقد التى وجهها له كل من التجريبيين والواقعيين .

خلاصة القول أن الفن عند كروتشه هو حدس وتعبير للصورة العقلية ، أو هو شعور ووجدان بيد أنه حدس يحتاج إلى التجربة العملية ، وإلى

(١) Croce B : L'Esthétique comme Science de L'Expression

الفعل والتحقيق يقول جيروم ستولينتر : « ان من واجبتنا دراسة علم الجمال بطريقة تجريبية ، وهذا يعنى ضرورة اكتسابنا لأكبر قدر يمكننا اكتسابه من المعرفة الواقعية هن الفن ، وضرورة اخضاع اعتقاداتنا لهذه الوقائع فن الواجب أن يكون من الممكن فهم أى شىء نقوله عن الفن من خلال التجربة العينية (١) » .

وهكذا يتأكد لنا أن المذهب المثالى عند كروتشه قد انتقص من مفهوم الفن عندما قصر مجال فهمه على التصورات والخيال العقلى ، ورده إلى الحدس والتعبير فحسب .

Alain ٢ - آلان

الفن تنفيذ وإنتاج (١٩٥١ - ٨٦٨)

هو فياسوف واستطيقى فرنى . من أهم مؤلفاته الجمالية مجموعة كتبه القيمة « تقسيم الفنون الجميلة » « *Système des Beaux Arts* » وعشرون درساً فى الفنون الجميلة « *Leçons Sur Les Beaux - Arts* » وكذلك تمهيدات لعلم الجمال *Preliminaires d'Esthetique* .

وجدير بالذكر أنه كار لآلان إهتمامات بالفلسفة فضلاً عن الفن ، فليس مستغرب أن نجد أن المؤرخين يضعوه فى مصاف فلاسفة المثالية المعاصرين فى

(١) جيروم ستولينتر : النقد الفنى . ترجمة د. فواد ذكرى المؤسسة

العربية للدراسات والنشر ط ٢ ، ١٩٨١ ص ١٥٩ .

فرنسا . خاصة وقد تميز بفكر فلسفى خاص وانجاء مثالى عبر عنه من خلال مؤلفه القيم فى الفلسفة « مبادئ الفلسفة » (١) Elements De Philosophie وأبرز من خلاله أفكاره الفلسفية فى طبيعة الانسان والحرية الفكرية ، وكذلك فى الصلة بين النفس والمادة (٢) وغيرها من مشكلات ميتافيزيقية

ويذهب آلان فى مؤلفه الكبير تقسيم الفنون الجميلة إلى الجمع بين الفن ، والصناعة (العمل الجمالى والعمل الصناعى) ذلك لأنه كان يرى أن الفن لا يتوقف عند مجرد الحلم ، والتأمل والتصور ، بل أنه يتعدى ذلك إلى مرحلة الصناعة والتنفيذ (٣) ، وكذلك مرحلة الانتاج . وهنا يصبح الموضوع الجمالى مكملًا للموضوع الصناعى والعكس صحيح وذلك للاعتبارات التالية :

- ١ - إن تصورات الفنان لا تظل حبيسة خياله وأحلامه أو حدوده ولو كانت كذلك لـ ١.١. تبت فى صورة فنية ، ولما ظهرت فى شكل موضوع جمالى يوجه له النقد الفنى سهامه ، كما يسهم فى مجال الفن بفاعلية ما .
- ٢ - على هذا النحو السابق يكون الفنان فى حالة صراع مع المادة أى كان

ارجع إلى ميتافيزيقا آلان فى :

- 1) Alain : Elements de Philosophie, France. Imprime en France Imprimerie Arrault 941.
- 2) Ibid. Liv, 4e De L'Action p. p. 219 - 249.
- 3) Alain. Système des Beaux - Arts. Imprimerie Buisiere, Editions Gallimard Paris 1926, p. 33.
- 4) Ibid

نوعها ، سواء كانت لغة أو لونا أو حجرا أو صخرا بغرض تطويعها ، وترويضها لخدمة خيالاته وإبداعاته .

٣ - أن العمل الفني من حيث هو وليد فكرة طارئة وحدثية عند الفنان ، لا تعمل مراحلها إلى حد الاكتمال والكمال ما لم تتحقق ولو جزئيا بصورة صناعية مدهوسة وعندئذ يبدأ الفنان في التعديل والتحوير حتى تكتمل له الصورة المبدعة التي يترسمها خياله .

٤ - أن الفنان يصبح وفقا للاعتبارات السابقة متصلا ومتحدا بالمادة ، لأنها تكون المحصلة الانشائية لأفكاره الصورية فاللفاظ هي أساس الشعر . والألوان والخطوط هي أصل الصورة ، كما أن الحجر والصلصال هما لبنة التمثال الأولى . وهكذا تبدو لنا أهمية المادة موضوع الفن^(١) ، وحجر الزاوية فيه ، فهي التي تتحقق من خلالها نفعة الموسيقى ، وإبداع الصورة ، وسحر الشعر^(٢) .

٥ - يتحدد عمل الفنان في ضوء ممارسته لعمله ، وتطويعه للمادة أمامه . فيصبح هو أول متفرج على فنه ، وأول مشاهد لا نتاجه^(٣) ، كما يصبح أول مدلل وناقد له Critique قبل أن يظهره لجمهور المشاهدين .

وتكتمل العبقرية الفنية تدريجيا بفضل المجهود العملي الذي يبذله الفنان

I) Ibid p. 35 - 45.

2) Ibid p. 37.

3) Ibid

تدريجيا، خط يكمل خط . أو نعم ينسجم مع الآخر أو لون يضاهي الآخر، أو كلمة شعرية تنظم الأخرى . . وهكذا دواليك . ويعبر آلان عن فكرة هذه في العبارة التي يقول فيها : « يجب على الفنان أن يهجر عالم التصور والتخيل والامكان وأحلام اليقظة ، في سبيل الحياة في عالم الجهد الصنعة Industrie والمهنة metiere والانتاج العملي » (١) .

وهكذا يتضح لنا اتجاه آلان في التركيز على الصناعة التي تمثل عنده قمة تصورات الفنان ، وخیالاته ، فالعمل الفني يعد ناقصا بل أنه يصبح لا وجود له على الإطلاق إذا ارتكز على التصورات فحسب ، وركن إلى الخيال دون الاعتماد على مادة صلبة يطوعها الفنان ويصيفها في صورة عمل صناعي ، انتاجي يعبر عن روحه ، ويظهر حرفته ، ومهارته ويظهر فيه الفن بأعتبره نشاطا إنسانيا يقوم على الصناعة ، والخلق ، والبناء .

والواقع أن النشاط الفني لا ينبت من نفس الفنان انبثاق الشعاع من الشمس ، أو الماء من ينبوع أنه لا يحدث بمثل هذه السهولة والتلقائية لأن الفنان يعاني ، ويبدل الجهد في سبيل خلق فكرته ، وبناء تصوره ويظهر ذلك في صراعه مع صلابة المادة الخام وكذلك في طريقته في اختيار وتركيب الألوان ، ورسم شكل الخطوط ، فضلا عن محاولته نقد عمله ، والوقوف على جوانب النقص فيه ، ومن ثم العمل على تعديله في صورة تسترضيه ، وتعبر عن أحلامه وخیالاته .

1) Ibid p. 33.

٣ - سوريو :

الفن ووحدة النشاط الفني والصناعي:

أما سوريو فقد نادى بوحدة النشاط الفني والصناعي ، فالصلة الوثيقة لا تنقطع بين العمل الفني والصناعي ، والفنان هو شخص محترف ولو لم يكن كذلك ، أى لو لم يكن صانعاً في المحل الأول لما أصبح فناناً ، ولما استطاع الناس التعرف على فنه ، وكشف موهبته الأصيلة .

٤ - فيكتور باش Basch. V:

يذهب فيكتور باش إلى الربط بين الفن والصناعة . ويذهب إلى أنه إذا ارتقت الصناعة إلى مستوى الفن ، فانه يمكن - في هذه الحالة - أن تصبح فناً ، لأنها سوف لا تهدف - في مثل هذه الحالة - إلى أى غرض أو منفعة ، لكنها ستصبح مجرد لهُو ، أو لعب .

وهكذا يذهب باش إلى الخلط بين الفن واللُّهُو ، فيرى ضرورة أن يتحرر الشيء الجميل من النافع L'utile ويدعو إلى ضرورة تخليصه من مجرد كونه صنعة « حرفة » وتحويله إلى فن راق جميل .

ويرى باش أن الفن قد نشأ عن المهنة ، وعلى سبيل المثال وليس الحصر نجد أن فن المعمار Architecture قد نشأ عن حرفة البناء maconnerie كما أن فن التصوير قد نشأ منذ البداية عن حرفة التلوين entluminure ولما كان الفن قد نشأ في الأصل عن الحرفة ، ولم يحصل على أممه إلا بعد أن انفصل عنها . لهذا تظل الصلة قائمة بينها ، حتى بعد انفصاله عن

الحرفة . ومع ذلك فان الحرفة أو الصناعة إذا ما تقدمت أو ازدهرت فانها تصبح فنا .

من خلال هذه الرؤية لفيكتور باش وغيره من علماء الجمال نكتبين الآتى :

- ١ - ان العمل الفنى كان فى الأصل حرفة أو مهنة أو صناعة .
- ٢ - ان الاتصال بين العاملين الفنى ، والحرفى صار أمرا واقعا بحكم التطور .
- ٣ - انه يجب أن يظل هذا الاتصال قائما . وموجودا .

٤ - انه إذا حدث وارتقت الحرفة (المهنة ، الصناعة) إلى مستوى فنى معين بحيث أمكنا أن نطلق عليها لفظ الفن - أى اكتسبت بذلك سمات الفن الأصيل من حيث التجرد عن المصلحة أو الوظيفة أو الحاجة للاستعمال - فقد أصبحت عند هذا الحد مجرد لهو أو لعب ، وهذه هي جملة وجهات نظر علماء الجمال الذين يخلطون بين الفن ، و اللهو .

• - سنتيانا Santayana. G

الفن جمال ولذة :

وقد عقد سنتيانا تفرقة بين معنيين للفن أحدهما عام ويتمثل فى مجموعة العمليات الشعورية الفعالة التى يتمكن الانسان عن طريقها من السيطرة على بنئته الطبيعية ، والآخر خاص يجعل من الفنون مجرد استجابة للحاجة إلى المتعة أو اللذة ، أى لذة الحواس ومتعة الخيال بحيث لا يكون للحقيقة ثمة مجال فى هذا الصدد .

وبجمل القول أن الفن عند سنديانا ما هو إلا تحقيق المتعة الجمالية ، أو اللذة الاستطيقية . وهو يتفق في هذا الرأي مع العالم الاستطيقى الألمانى مولر فرينفلس *muler Freinfels* الذى يذهب إلى أن الفن يتمثل فى القدرة على توليد الجمال أو المهارة فى إستحداث المتعة الجمالية (١) ، يقول فرفنلس فى كتابه « سيكولوجية الفن » « لكى نعد أى إنتاج تستحدثه الموهبة البشرية فنا بمعنى الكلمة فاننا نشترط فيه أن يكون على أقل تقدير ذا قدرة استطيقية ، فنحن لا نتحدث عن فن القروسية أو الرياضة البدنية أو الطهو اللهم إلا فى الحالات التى تكون فيها بإزاء قيم استطيقية تتجاوز الأهداف العملية الأصلية لهذه الصنوع المختلفة من النشاط ... وإذن فان الاستمتاع بالفن هو فيما يبدو على العموم أنقى نموذج من نماذج التجربة الجمالية ، كما أن هذا النوع من الموهبة البشرية الذى لا يهدف إلا إلى التجربة الجمالية إنما يعد فنا بهذا المعنى الجزئى الخاص » (٢) .

(١) نقلا عن الدكتور زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، مكتبة مصر
الطبعة ، ص ١٢ و ١٣ د .

٦ - جون ديوى : Dewey J

الفن خبرة . . .

ينتقل جون ديوى الفيلسوف الأمريكى التجريبي (١٨٥٩ - ١٩٥٢) بمفهوم الفن من جمال الرؤية الحدسية ، والفلسفة الخالصة إلى ميدان الممارسة والعمل .

وقد بدأ ديوى تجربته من الفن بالإيمان المطلق بالتجربة ذاتها التي تعتمد على الخبرة العامة . وعلى هذا النحو فالفيلسوف لا يختلف كثيراً عن الفرد العادى الذى يمارس الفن ، لأنه يعيش نفس تجربته ، ويعانى نفس معاناته .

ولقد تحولت الثنائية التي عرفها تاريخ الفلسفة بين الفكر والعمل إلى وحدانية طبيعية لم تألفها الفلسفات السابقة عليه خاصة بعد أن أبرز أن العقل ليس ملكة منفصلة عن التجربة . لكنه موجود في باطن الطبيعة ، مثله في ذلك مثل أى شىء آخر له وجوده في صميم التجربة .

ومن تحليل كتابه « الفن خبرة » يتضح لنا مايلي .

(١) فيلسوف أمريكى كان له أثره البالغ في علم الاجتماع والفلسفة ، كما كانت له آراءه القيمة في علم الجمال ، فضلاً عن إهتماماته بالتربية ، وهو بعد المؤسس الأول لمدرسة شيكاغو البرجماتية (مذهب الذرائع) أهم كتبه المدرسة والمجتمع ١٨٩٩ والخبرة والطبيعة ١٩٢٥ ، وكذلك الفن خبرة ١٩٣٤ ، والمنطق نظرية البحث ١٩٣٨ .

١ - إن ديوى يدرس الخبرة ويحللها ، بحجة أنه لاسبيل لنا إلى فهم « الظاهرة الجمالية » إلا إذا درسناها ونحن « فى شكل الغفل » إذ أنه لن يمدى فى دراسة الفن أن نمتدحه أو نرفع من شأنه بدون أن نلجأ إلى دراسته عن طريق الخبرة العادية ، أى تعويد الأذهان على ممارسة السير الطبيعى للأمور ، حتى يتسنى لنا الوقوف على مثل هذه الخبرة . *Expérience*.

وعلى هذا النحو يرفض ديوى جميع النظريات التى تفسر الفن من منطلق روحى ، أى تلك التى تحاول أن تقطع الصلة بينه ، وبين موضوعات الخبرة الملموسة بدون أن تنتبه إلى وجود صلة قوية بين الفنون الجميلة ، وممارسات الحياة اليومية ، وخبرتها المعتادة .

ولما كان الفن متصل بمسيرة الحياة ، غير منقطع عن ركبها ، منبثق من الظروف الاجتماعية ، وقائم عن طريق الأنظمة الاجتماعية ، فمن ثم يجب الرجوع إلى جذوره وأساسه عن طريق دراسة الخبرة العادية التى لاتتسم عند النظر إليها بأى طابع جمالى .

ويعرف ديوى الخبرة بأنها ثمرة التفاعل الذى يحدث بين المخلوق الحى من جهة وبين بعض مظاهر العالم الذى يعيش فيه من جهة أخرى . (١) . ويضرب مثالا لهذه الخبرة بالشخص الذى يعانى ويكابد فى رفع حجر من على الأرض وكيف أن خواصه مثل الحجم ، والشكل ، والصلابة . والوزن هى التى تحدد فعل هذا الشخص ، كما قد

(١) جون ديوى : الفن خبر ، الدكتور زكريا إبراهيم مراجعة وتقديم د . زكى نجيب محمود . ص ٧٨ .

يكون هناك شخص يكرس وقته للتعامل مع الأفكار ، فتتولد خبرته من خلال هذا التعامل .

وجدير بالذكر أن لكل خبرة ، أو نموذج Pattern نسيج أو بناء Structure وذلك لأنها ليست مجرد فعل وإفعال . أو جهد ومعاونة على التعاقب . لكنها تنحصر في صميم العلاقة القائمة بينها .^(١)

وهكذا نجد أن الإنسان يكون في حالة تفاعل كامل مع بيئته الطبيعية ، كما يحاول التكيف معها في سبيل ضمان الأمن والاستقرار لنفسه ، وعلى هذا النحو تتحدد حياة الفرد ، ومصيره . وهذا التفاعل والتبادل الثنائي بين الإنسان ، وبيئته لا يحدث على مستوى الظاهر (الفنى) فحسب ، بل يحدث بطريقة باطنية عميقة وعلى هذا النحو ورغم ما تسببه الحياة الطبيعية - التي تحيط بالإنسان - من متاعب وعقبات بالنسبة له إلا أن عملية التكيف الباطنة التي تجمع بينه ، وبين ممارسة أفعاله ، وتجربته مع البيئة إنما تدفعه دفعا للتكيف السريع ، والتلازم مع الظروف الطارئة ، والسريعة وهكذا تسير الحياة من حوله يسيرة طبيعية ، بمحاول ترويضها واخضاعها عن طريق جهده واجتهاده في تحصيل التجربة عنها .

ويذهب ديوى إلى أن إنعدام الصلة المتبادلة بين الإنسان والبيئة بما يعنى إنعدام التكيف بينه ، وبين الواقع ، إنما يعنى فناء الفرد .

وعلى هذا النحو فإنه يرى أن مسألة الخبرة العادية بالحياة ، هي السبيل

الذى يقود إلى الكشف عن سر العلاقة الطبيعية (الحوية) بين الإنسان ، ومقتضيات بيئته ، وأن سنة الحياة أو الطبيعة عند البشر أوجبت أن تظل هذه الصلة قوية ودائمة على الدوام ، لأنها تمثل السر وراء وجود الإنسان ، وتحقيق التوازن الكامل بين طاقاته ، وطاقات الظروف الخارجية الممثلة في البيئة الطبيعية المحيطة به .

ولكل خبرة فعل ، ونتيجة ، لا بد لهما من الترابط في صحيح الإدراك ؛ لأن هذا الترابط هو الذى يخلق المعنى ويكون إدراكه هو غاية كل عقل . فلو أن شخصاً وضع يده في النار فأحرقته لما كان فعله هذا بالضرورة تحصيلاً لخبرة ، أو إمتلاكاً لتجربة ، وعلى هذا النحو نرى أن خبرة الطفل ربما كانت عفيفة ، أو حادة ، لأنها لم تتوافر لها سوابق أو ممارسات سابقة ولذلك فإن خبرته لا تتميز بأى خبرة أو إتساع حقيقى . والحق أنه لم يستطع أحد يوماً أن يبلغ من النضج درجة يستطيع معها أن يدرك كل العلاقات المتضمنة (في الخبرة) (١) .

ولكن أين يوجد الإحساس بالجمال ، أو تقدير الفن في وسط هذا النسق القائم على الخبرة ، والتفاعل المتبادل بين الإنسان وبيئته ؟ .

إن دوى يرى أن الإحساس بالجمال يتأتى عن طريق ترحيب واستجابة الكائن الحي لما يدركه في بيئته الخارجية من نظام ، بحيث تكون إستجابته لهذا النظام هى الشعور بالمشاركة بالتوافق أو الانسجام . وعندما تأتى هذه المشاركة للكائن الحي مع بيئته من خلال العلاقات المنظمة التى يمارسها فيها بعد مرحلة من الصراع والمعاناة ، ففي هذه الحالة تكمن بذور

(١) نفس المرجع ، ص ٧٩ .

التحقق الجمالى - وعلى هذا النحو يعرف ديوى الخبرة الجمالية - فى مظهرها البدائى ، بأنها الإيقاع الناشئ عن فقدان التكامل مع البيئة ، ثم إسترجاع الإنحداد بها . (١)

ويرى ديوى أن للعقل دوراً فعالاً فى إنتاج الأعمال الفنية ، لأنه يقوم على إستخدام مناسب ، ومعين بين التفكير ، وبين إستخدام نوع خاص من المواد ، ألا وهى العلامات اللفظية والكلمات .

وتتعدى الخبرة عند ديوى مجال الخروج من دائرة الأحاسيس الشخصية والإنفعالات الفردية ، والإمتداد نحو الأشياء والموضوعات إلى تحقيق ضرب من التوازن بين طاقات الإنسان وبين الظروف المحيطة به .

والحق أن قيام الخبرة بوظيفتها فى خفض حدة التوتر الناجم عن صدم التكيف مع البيئة ، إنما تحدث ضرباً من الايقاع الذى يزود الشخص بالاحساس الجمالى الذى يتمثل فى الشعور بالرضا أو اللذة والإستمتاع وإلى هذا المعنى يشير ديوى بقوله :-

« إن الإدراك الحسى الذى يتساقى إلى حد اللذة ليس أكثر من حالة لذة طبيعية ، نتذوق من خلالها موضوعات الحياة وهى ناتجة عن مهاره وذكاء فى تعاملنا مع الأشياء الطبيعية ونتمكن من خلالها من زيادة ضروب الاشباع التى نحققها لنا تلك الأشياء تلقائياً فنجعلها أكثر شدة وصلابة ، وطولاً » وهنا يحاول ديوى أن يزوج بالخبرة الجمالية داخل تجربتنا البشرية فتصبح على حد قوله : هى « التحقيق » الذى يضطلع به الكائن الحى فى صراعه مع

عالم الأشياء من أجل العمل على الظفر ببعض المكاسب والخبرة .
ويذهب ديوى إلى أن الفن يجمع في صورته بين علاقتي (الطاقة
الصادرة ، والواردة ويستطيع الشخص أن يدرك الجبال عن طريق إنفعاله
وهواه ، بيد أن الإستغراق في بعض الانفعالات مثل الخوف أو الغيرة أو
الغضب الشديد يؤدي إلى تحقيق خبرة غير جمالية

ويتعدى ربط ديوى الفن بالخبرة العادية السوية إلى ربطه بالحضارة ،
فانه لا يوجد خير من الفن سبيلا لمعرفة مقدار تقدم الحضارة ، قاتلات الفن
خير معبر عن روح ، وطبيعة العصور التاريخية ، والحضارات المختلفة .

ويرى ديوى أن الفن كان دائما مرتبط بالدين وطقوسه ، وبالألعاب ،
وشق أنواع الحياة الاجتماعية ، ومن ثم فقد كان خير معبر عن طبيعة
الحضارة . ويكنى شاهداً على ذلك محاولة أفلاطون تطهير الفن ، وتطبيق
نظام التوجيه الفني على الشعراء . واختيار أنواع معينة من الشعر
يقرضها شعراء عصره . (١)

ويذهب ديوى إلى أنه بالرغم من أن الناس هم الذين يخلقون الفن ويجيدونه
في عصر من العصور ، بيد أن إبداعاتهم هذه ما كانت أن تقوم لها قائمة إلا
في ظل وجود حضارة مادية تقوم عليها ، وتستلهم منها ، وتوازن معها .
كما يؤكد أهمية دور الخبرة الوافعية المعاشة .

٧ - أندريه مالرو : Malraux. A

الفن خلق وإبداع :

عرف مالرو (١٩٠١ -) في تاريخ الفكر عامة بحبه للادب

(١) جون ديوى ، الفن خبرة . ص ٧ .

فقد كان روائيا . شغوفا بالسياسة ، متشعبا بروح الثورة .

ولقد ساعدت ظروف الحرب العالمية في تأجيج عاطفته . واحساسه
بالإنسان ، ومشاعره إلى حد أن أفكاره قد جاءت متفككة إلى حد كبير مع
التفكير الوجودي . الذي ينصب على تحليل مشاعر الانسان ، والتساؤل من
وجوده ومصيره ، وبعد انتهاء موجة الحرب والدمار التي اجتاحت العالم في
ذلك الوقت ، انجس مالرو إلى الكتابة في الفن فأخذ في دراسته عند الشعوب
والحضارات المختلفة .

وقد قدم مالرو إلى عالم الفن دراسة شاملة وتأليفية للفنون التشكيلية التي
عرفها العالم ، مستندا في هذه الدراسة إلى معلوماته ، ودراسته وكذلك
خبرته فضلا عن درايته الكاملة بضروب الفن الصيني ، بالإضافة إلى اطلاعه
الشغوف على المراجع الأجنبية في تاريخ الفن .

وقد استطاع مالرو أن يبرز من خلال هذا المؤلف العظيم أهمية الفن ،
خاصة بعد أن قدم روائحه الفنية، وعرض فيها لضروب من النحت ، والتصوير
التي تعبر عن إنتاج حضارات وشعوب متعددة ، كما تعبر عن أساليب ، وطرز
فنية متباينة .

وقد تبلورت اهتمامات مالرو بالفن من خلال كتابه الضخم ، ومؤلفه
الرئيسي «سيكلوجية الفن» الذي ظهر في ثلاثة مجلدات هم : المتحف الخيالي ،
وهو الجزء الأول ، وقد صدر في عام ١٩٤٧ . و «الابداع الفني» ، وهو
عنوان الجزء الثاني ، وقد صدر في عام ١٩٤٨ . ثم الجزء الثالث والأخير ،
والمسمى باسم «عملة المطلق» وقد صدر عام ١٩٤٩ .

ولقد ذهب مالرو إلى تعريف الفن من خلال هذا المؤلف الضخم ، وخاصة

في مؤلفه ، عملة المطلق ، « La Monnaie de L'Absolu » . وسوف نتبع فيما سيأتي العناصر الرئيسية لفكرة مالرو عن طبيعة الفن .

١ - إن دراسة الفن عند مالرو تعد دراسة مستثناة . تهدف إلى توحيد جميع ضروب الإنتاج الفني التي ظهرت عند المجتمعات البشرية المختلفة ، داخل عالم ذهني واحد ، وأن السبيل إلى تحصيل هذه المعارف والخبرات الفنية ممثل في إقامة المعرض التي يعرض فيها نماذج لفنون الشعوب ، تفسر تطورها التاريخي والحضاري .

٢ - إن الظروف الحضارية والثقافية ، فضلا عن شخصية الفرد ، وصراعه الطويل من أجل الحياة دور أساسي في نشأة الفن بيد أن الانسان - مع ذلك - يجتهد في الانتصار على ظروفه ^(١) . فيحاول أن يتخطاها وهو يعبر عن منتهى آماله ، وأحلامه ، تلك الآمال والأحلام التي يجسدها الفن ، وهكذا فالانسان لا يستمر أسيرا لظروفه . أو عبداً طيعاً لضرورتها عليه ، بل يتجاوزها ويحاول البناء والتحقيق فيما يبدعه من أعماله التي يبدو فيها مقدار جهده ، وكفاحه المتواصل لتطويع المادة وتملك ناصية الطبيعة والسيطرة عليها في سبيل تحقيق الأحلام .

٣ - إن الفن يعد ثمرة الجهد الانساني في البناء والخلق إذ يفضلته استطاع الفرد أن يحور ، يعدل ، ويغير في البيئة التي يعيش فيها ، وأن يحكم سيطرته على العالم الذي أصبح يفضل الفنون ماك له ^(٢) .

1) Malraux, A : La Monnaie de L'Absolu, Paris Gallimard 1951 p. 631.

2) Ibid p 619.

٤ - إن الفن - في ضوء ما سبق - هو العمل الذي بنأى عن التقليد أو المحاكاة ، كما لا يمت للتعبيرية الموضوعية بصله ، ولعل هذا هو السبب في عدم اهتمام ما اُرو بالفن الكلاسيكى ، لأنه لا يعد أن يكون فنا تقليديا يقوم على المحاكاة والتقليد ، ويكون مناط تقدمه وأساس نجاحه هو النقل الحرفى من الطبيعة . وينكر ما اُرو أن يصدر الفن الأصيل عن هذين المصدرين السابقين ، ويذهب إلى التأكيد على فكرة الابداع الشخصى . والتدخل الانسانى الذى يتمثل فى الاتفعال والمشاركة فى العالم ، ومحاولة تحقيق الابداع الفنى ، فان الفن فى معناه الحقيقى هو الانسانية الحرة الطليقة التى تعبر عن نفسها فيما تبتدعه ، وتصنعه من مبدعات ، تخلدها تاريخياً وحضارياً .

٥ - إن الفن عند ما اُرو ما هو - في ضوء ما سبق - إلا أسلوب بشرى ، يسعى إلى خلق عالم يختلف عن الواقع ، ولا يكون مناظراً له ، كما لا يعبر عنه بصورة حرفية (١) .

والحق أن ما يجمع بين جميع الفنون المختلفة فى الشكل والمضمون إنما هو شئ واحد ، هو القدرة على الابداع والخلق الذى تشترك فيه جميع الفنون الكبرى ، والصغرى والجميلة والتطبيقية ، على ما يوجد بينها من اختلافات (٢) .

٦ - إن الفن - بناء على ما سبق - يعد محاولة للكشف عن السمة الإنسانية (الشخصية) التى تتميز بها شقى الأعمال الفنية على اختلاف ألوانها . وهنا فان ما اُرو ينكر أن يكون الفن للفن ، كما ينكر أن يكون للمجتمع

1) Ibid p 619.

2) Ibid.

كذلك . أو يكون في سبيل الله ، إنما يؤكد على أن « الفن للانسان » (١) ، وقد اتجه مالرو هذا الاتجاه الانساني في الفن ، من منطلق إيمانه بقدرة وعظمة مواهب الانسان الخاصة ، ومدى قدرته على تغيير الواقع ، وممارسة إرادته على العالم في سبيل خلق عالم مبدع من الفن .

٧ - إن الفن هو ذلك العالم الذي يحيا فيه الفنان ، من خلال رؤيته الخاصة التي تختلف عن رؤية الشخص ، وفي هذا الموضع يميز مالرو بين رؤية الرجل العادي ، أو نظراته للعالم الطبيعي ، وبين نظرة الفنان التي تتسم بالبحث عما له صلة بالآثار الفنية ، وقد سبق أن بينا التمايز بين نظرتين إلى الطبيعة الخارجية ، إحداها نظرة الفنان ، والأخرى نظرة الرجل العادي .

ويرى مالرو أن تأثير الفنان يصبح قويا ، وفعالا ، على المبدعات الفنية المؤثرة ، والتي تجذب أعجاب المشاهدين ، فالفنان المبدع هو الذي يقوم بدوره في خلق منظر في يكون أجمل وأروع من مثيله في الطبيعة . فنحن قد نعجب بمنظر طبيعي جميل ، بيد أنه قد يثير إعجابنا بصورة أكبر ، إذا ما شاهدناه من خلال ابداع ريشة فنان (٢) . وهذا يعني أن الفنان إنما يضع لمساته الساخرة التي تأخذ بمجامع قلوب جمهور المتذوقين . وفي هذا الشأن ، فإن مالرو يتجه إلى إبراز عظمة الجانب الانساني ، ومقدار تأثيره على نهضة الفن ورقيه .

٧ - إن الوظيفة الأساسية للفن هي تبديل وجه الأشياء ، أي تغيير

1) Ibid p 603

2) Malraux - A : La Création Artistique, paris Gallimard 1955 p. 132.

وظيفتها^(١). وفي ذلك تكمن الروعة في الأعمال الفنية ، ومن ثم فإن الفنان يحتاج لكي يصبح على مستوى فني أصيل أن يمارس خيرات الجمالية . وألا ينظر إلى إنتاجه الفني وهو في سن صغير ، لأنه يكون في هذه المرحلة غير قادر على تكوين خبرة فنية أو استكناه مواهبه ، والكشف عن إلهاماته^(٢) .

ويسهب مالرو في كتابه « الابداع الفني » أو « الخلق الفني » في تفسير العملية السيكلوجية والسلوكية المتبعة في ممارسة الفن ، وإلى أي حد يتأثر الفنان بالنقل من الطبيعة أو محاكاة الآخرين . وكيف أن حب الفن ، والاستمتاع به ، وكذلك التعبير عنه إنما يختلف اختلافا كبيرا باختلاف مراحل عمر الإنسان^(٣) .

ويذهب مالرو إلى أن الاختلاف في التعبير عن الفن ينشأ أصلا من اختلاف إرادة الطفل عن إرادة الشاب الناضج ، فإن الطفل الصغير يحاول تقليد ما يراه أمامه ، كما يدخل في محاولة طريقة لتقليد الطبيعة ، ويشعر في ذلك بأنه منساق لها ، أي أسير لجهاها الخلاب ، مفتون بروعتها^(٤) . ومن ثم يحاول تمثيلها بدقة تامة . ويختلف هذا الموقف عن موقف الفنان الناضج الذي يعبر عن فنه من خلال قدراته وإلهاماته الخاصة ، وإرادته كذلك التي تحاول التحكم في المجال الطبيعي الواقعي ، ومن ثم تعمل على تعديله ، وتغييره بالحذف أو الإضافة ، أي بالابتكار الخلاق الذي يحدث في حرية كاملة ،

1) Ibid.

2) Ibid.

3) Ibid.

4) Ibid.

وانطلاق روجي لا متناهي^(١) ، كما يتم في حالة يقظة واحساس بالمسؤولية نحو العمل ذاته ، وهنا يصبح الفنان الأصيل هو المشاهد والناقد والفنان^(٢) .

ويذكر مالرو في كتابه الابداع الفني مراحل الفن ، فيبين ذلك باعطاء الأمثلة عن فن التصوير الذي يبدأ في المرحلة الأولى له بالنقل من الطبيعة ، أو بتقليد صور اللوحات الشهيرة لعظماء المصورين ، أو بمحاولة تقليد الفنان (المبتدئ) لأسلوب غيره في الرسم . وجدير بالذكر أن هذه المحاولة لا تعني أكثر من عملية مشاركة بين الفنان وغيره من قرنائهم في عالم الفن ، لكنها لا تعبر بصدق من روح الفنان ومشاركته للطبيعة وانفعاله بها ، وهذا لا يعني على الإطلاق ألا تكون هذه المشاركة مصحوبة بوجودان حتى أو مقترنة بشمة انفعال^(٣) .

والحق أن لكل فنان واقع مادي يلغى له أن يعيش فيه ويتحرك ريشته من خلاله ، فيتأثر به ، وينقل به ، أو يحاول تمثله بشكل آخر (أو تخيله في صورة جديدة تسمو على الواقع) . وليس من شك في أن الرسم أو الكتاب أو النحيلة . أو غيرها من الأماكن والأدوات التي يتعامل معها الفنان إنما تلعب دوراً رئيسياً في فن الفنان لأنها تأمره بذكرياتها التي لا يستطيع نسيانها طوال حياته .

1) Ibid.

2) Ibid.

3) Ibid 142

ومما يدل على إزدیاء اهتمام الفنان ببعض الجوانب المحیطة به هو إبرازه لها من خلال أعماله الفنية ، فاللوحة الدينية التي تصور القديسين ، أو العذراء إنما تشير إلى إهتمام الفنان بالنواحي الدينية أو تدل على عمق ورعه الديني ، أما اللوحة التي يصور فيها الفنان طفلاً أو مجموعة من الأطفال ، إنما تدل على إهتمامه بعالم الطفولة وهكذا تتعدد موضوعات اللوحات الفنية لكنها تشير في نهاية الأمر إلى إهتمام الفنان بما يغلب الإهتمام به ، ويحقق من خلاله أحلامه .

وعلى هذا النحو فإن نهاية رحلة الفن إنما تكشف عن مواضع اهتمام الفنان ، ومدى عمق مشاعره ، كما تبين كذلك رهافة وجدانه ، وانفعاله مع عمله الفني ^(١) .

أما عن الصلة بين العمل الفني ، والطبيعة فإن ما لرو يحددها بموضوع الكشف ، أي بتلك اللحظة التي يحاول فيها الانسان إعادة خلق العالم من جديد . لأن الفنان الذي يتميز بالاصالة هو الذي يعاود على الطبيعة ، وينأى عن مجرد التقليد ، والاحتكاك بجزئياتها ، أو محاكاتها فمن ذا الذي ينكر روعة الفن عندما يكون أعلى وأسمى من مستوى الطبيعة نفسها ، وعندما يمتاز بشمة ابداع عنها ، أن هذه الخاصية التي يمتاز بها الفن ، هي ما تجعله رائعا ومبدعا في عيون المتذوقين ^(٢) .

1) Ibid.

2) Ibid.

وبعد أن قدم لنا مالرو هذه الفلسفة الاستطيقية أو إذا جاز لنا التعبير الاستطيقا الفلسفية ، نراه قد أبرز لنا فيها أهمية الفن ، وجاس خلال تاريخه ، وعرفنا بأنواعه كما بين لنا التمايز بين الفنان ، والرجل العادي ، أى بين النظرة العادية ، والفنية . فضلا عن كشفه عن أبعاد الصلة بين الفن ، والطبيعة ، وتفسير التطور السيكلوجي لعمل الفنان ، وذلك من خلال « دراسة عملية رائعة ، مدعمة بالأمثلة ، والشواهد الحية من تاريخ الفن (من نماذج الفن في المتاحف) لأشهر أعمال كبار الفنانين .

وبعد أن عرضنا لهذه المقدمة الهامة ، والتي لاغنى عنها للتعرف على مذهب مالرو الجمالى نطرح فى هذا الموضع النتائج الميتافيزيقية للدراسة السيكلوجية للإبداع الفنى وهى تنقسم إلى نتيجتين : تكشف الأولى عن دور الفن فى إبراز قدرة الانسان . أما الثانية فتبين عجزه عن كشف سر الحياة .

ولقد كان الرأى الذى عبرت عنه النتيجة الأولى راجعا إلى انقراض الفيلسوف فى عالم الجمال والفن ، وأحاساسه بالجمال ، فضلا عن تقديره للفن ، فليس مستغرب أن يظهر من بين نصوصه ما يعبر عن دور الفن فى إبراز قدرة الانسان .

وخلاصة القول أن مالرو يعترف بدور الفن فى الكشف عن عظمة الإنسان وقدراته ، وهذا الموقف إنما يذكرنا بموقف بسكال المفكر الفرنسى الحديث والجد الحديث ، للوجودية المعاصرة ، والذى برزت فى فلسفته إشارات وجودية تشير إلى عظمة الإنسان ، وليس مستغرب أن نجد هذا التقابل بين فكر الفيلسوفين فى هذا الشأن على أن نضع فى اعتبارنا أن مالرو قد جعل للفن اليد الطولى فى إثبات عظمة وقدرة الانسان ، فى حين أشار بسكال إلى « قوة العقل »

باعتبارها مصدرأ لعظمة الانسان وقوته .

أما النتيجة الثانية فتشير إلى عجز الانسان ويذهب مالرو في تفسير هذا الموقف إلى أن الفن الذي يعبر عن القدرة والعظمة الإنسانية ، إنما يعجز تماماً عن الاحاطة بأسرار العالم ، وبلوغ كنه الأشياء ، ومع ذلك العجز الذي يكتنف إرادة الفن عند الانسان حين تعبر عن العالم يرى مالرو أن للفن أهميته لأنه دليل حياة الانسان . ورمز حضارته وشعار وجوده الحي والمنفعل (١)

وهكذا يعبر مالرو عن دور الفن في كشف وحدة هدف الانسان الذي تمثله محاولاته المستمرة . في المعالي على الطبيعة (٢) ، والكون ، وإدراك سر عظمة النفس .

ولا غرو أن يأتي هذا التفكير في الكشف عن عجز الانسان مع موقف بسكال ن ضعف الإنسان ، وقصوره عن بلوغ سر عظمة العالم والخلق ، وذلك بسبب قصور عقله عن الاحاطة بالظواهر الدقيقة في الكون ، فضلاً عن عجزه عن التوصل إلى معرفة السر في عمل الأجهزة الدقيقة التي تتكون منها أصغر ، وأدق الكائنات الحية .

ويرجع السبب في ظهور هذا التشابه بين الفيلسوفين في هذا الشأن الى اتجاهها الوجودي المشترك .

ونحن نعرف أن الفكر الوجودي هو فكر متقلب في الوهم والقلق ، متأجج العاطفة والوجدان كما أنه يتساءل دائماً عن سر الحياة على

1) Ibid.

2) Ibid.

غرار ما تصور بسكال - ذلك بالنسبة للعقل الانساني - .

ورغم ذلك فان نظرة التفاضل التي ينهى بها مالرو نظريته في الفن ، والتي تتبلور في احترامه ، وتقديره ، وبيان عظمتة وقيمة دوره في حياة وتاريخ الناس إنما تعطى انطبعا بما لفته . يقول الدكتور زكريا ابراهيم : « أنه قد بالغ في وصف عظمة الإنسان ، على نحو ما تكشف لنا عنها روائع الفن ، وتقديمه لزعمة انسانية جمالية متطرفة ، تجعل من الفن « درساً للالهة » وتغفل تماماً كل دور قامت به « الطبيعة في تعليم الانسان » (١) .

٨ - كامى : Camus, A

الفن تقبل وتمرد : (١٩١٣ - ١٩٦٠)

ينبغي علينا قبل الشروع في دراسة كامى باعتباره أحد الفلاسفة الوجوديين أن نشير إلى الفكر الجمالى عند هؤلاء الفلاسفة الوجوديين الذين وضعوا لمنهجهم في الحياة ألفاظا كالغربة ، والعبث ، والتمرد ، واللامعقول وهي تعبر عما أصابهم من حيرة وقلق في القرن العشرين .

فلقد ساعدت ظروف الحرب العالمية الثانية . التي أكتوى العالم بنيرانها ، على اشعال جذوة النار في قلب الإنسان الذي استيقظ ضميره ، وأحس بعذابه ، وضياعه وضعفه .

وكان من نتائج الموت والدمار والفوضى التي عمت العالم في ذلك الوقت أن شعر الفيلسوف بالضعف والاحباط ، ودفعه ذلك إلى التفكير في أن الحقيقة الوحيدة في هذا العالم هي الفوضى ، أو العبث ومن ثم أخذ ينظر إلى

(١) زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ص ١٧١ .

العالم باعتباره مصدر فوضى ، وأنه عبث لا طائل تحته - لأن العالم غير حقيقي في تصورهم - ومن ثم يستحيل على الانسان التحرك فيه ، أو العمل ، أو تحقيق النفع ، أو ممارسة الحرية ، أو حق تقبـله . فهو عالم مهزوز ، لا قيمة له ولا مبدأ ، أنه أشبه بعالم الأحلام أو الأرواح منه إلى عالم الحقيقة .

ولقد أشار الفلاسفة الوجوديين إلى أن الوجود سابق على الماهية ، لأن الانسان هو وجوده .

وكان الفلاسفة العقليين أمثال ديكارت ، وليبنيز و بـسكال ، واسبينوزا ، قد ذهبوا إلى أن الماهية أسبق من الوجود على نحو ما ذكر أرسطو ، غير أن النزعة الوجودية أو المنهج الوجودي قد أفترض سبق الوجود على الماهية لأن الوجود هو ما يفعله الانسان ، هو تشخيصه وكيانه ، ومن ثم حرته التي يمارسها بكامل ارادته ، الحرية المختارة .

ويؤمن الفلاسفة الوجوديين بأن على الانسان معرفة نفسه بنفسه ، من حيث كونه لم يكن ، بل ما يكون عليه بالفعل وحيث يكون هو المستعمل بصفة مطلقة عن خلق أفعاله ، وتحديد صفاته بإرادته الحرية المختارة ، ومن ثم فانه ينبغى على الإنسان أن يخرج عن ماضى القطيع البشرى ، وأن يبدأ فى إعادة النظر إلى المجتمع الذى يعيش فيه ، فيحاول أن يعدل فى قوانينه ومبادئه ، وأن يحاول كشف النقاب عن ذاته ، وكيانه الواعى .

وتجدر الإشارة إلى أن هذه المحاولة من جانب الفلاسفة الوجوديين ، للانسلاخ عن المجتمع سوف تؤدى بهم إلى الشك الذى سوف يسلمهم إلى حالة من الرفض لقيم ، ومفاهيم المجتمع ، وكذلك لعقائده . إلى أن ينتهى الأمر

بالفيلسوف الوجودى إلى إنكار ذاته وانكار العالم ، وبلوغ مرحلة العدم .
ومن خلال فكرة الحرية التي دفعت بالوجوديين إلى حالة من النفور
والغثيان والعبث يحاول بعض الفلاسفة أن يحققوا عن طريق هذه الحرية
أقصى ما يتمناه الانسان ، ويرغب فيه بدلا من الانسياق في تيار العبث
واللامعقول .

وسوف نبين فيما سياتى بمجمل عن حياة وفلسفة كامى في التمرد ، وفي
تقبل الجمال .

فهو فيلسوف فرنسى ، ولد في الجزائر في عام ١٩١٣ ، من أب فرنسى
فقير عمل في مهنة مزارع أجير وأم كانت تقوم بالخدمة في المنازل .

أشتعلت نيران الحرب العالمية الأولى ، وكان ذلك في عام ١٩١٤ فغادر
والده الجزائر إلى فرنسا حيث مات قتيلا في الحرب . احتضنت كامى والدته
وعاشا في حي من أحياء الجزائر الفقيرة ، فلمس حياة الفقر ، والحرمان التي
كان يعيشها الكثيرون من العمال الجزائريين الفقراء ، وحاشها معهم كما عبر عنها
في كتاباته الأدبية .

وكان من نتائج حياة الفقر والحرمان التي عاشها كامى أن سقط مريضا
بالدرن ، بيد أن ذلك لم يمنعه من مواصلة مسيرة العلم والأدب ، فعلى الرغم من
عدم نجاحه في الاشتغال بالجامعة بيد أنه وفق في الاشتغال بالصحافة .

من أهم أبحاثه ، وكتاباته الأدبية والفلسفية هو بحث عن أفلاطون
والقديس أوغسطين ، كما أهتم بقراءة كتب الرواقيين ، والوجوديين خاصة
ككير كجارد ، فضلا عن إطلاع شغوف بالأدب عند مارسيل بروست ،

ودستو يفسكى (١).

عمل كاتى بالمصحافة ، وذلك فى جريدة « الجزائر الجمهورية » ، وكان

(١) ناثر ، ورجعى فى ذات الوقت على نحو ما وصفه النقاد والاشتراكيين الثوريين ولد فيودور ميخايلوفتش دوستويفسكى فى موسكو عام ١٨٢ لأب كان يعمل مهندسا ، تلقى تعليمه فى بطرسبورج حيث أتم دراسته الثانوية . إلتحق بعد ذلك بعهد المهندسين فى بطرسبورج بيد أنه لم يتخذ الهندسة مهنة له ، بل كرس حياته للأدب .

كان دوستو يفسكى على صلة وثيقة بالكاتب « نيكراسوف » الذى كان عدوا للحكم القيصرى الاقطاعى الغاشم ، كما كان ، ومنا بالاشتراكية .

من أهم أعماله وأشهرها قصته « القوم البائسون » و « التوأم » و « الجريمة والعقاب » ، و « المقامر » و « العبيط » و « الأخوة كرامازوف » وقد أظهر الأدب عنده مدى صدق التصوير الواقعى لما كابده الشعب الروسى من فقر ، وجهل ، ومرض واستعباد فى عهد الحكم القيصرى الغاشم .

ولقد فضح دوستويفسكى ما شاب حياة البرجوازية من تهاة، وحقارة وافتقار للمثل الكريمة ، والفضائل الانسانية . كان أدبه رائعا يحاول فيه أن يضع حلا لعذاب الطبقة الفقيرة فى مواجهة الطبقة البورجوازية الرأسمالية النامية : التى تكالبت على المال ، وكان الحل هو التسامح الذى تصور به يأتى من تسامح الطبقة الفقيرة . وتوبة الطبقة الغنية بيد أن بلزاك لم يقدم أى حل فى هذا الصدد ، لكنه صور تكالب البرجوازية فحسب . ولقد كان اهتمام كاتى بالشيوعية ، وانضمامه إليها فى مرحلة من مراحل حياته ، هو الدافع وراء قراءته لدوستويفسكى . واعجابه بكتاباتة .

متحمسا للدفاع عن الحرية ، والكشف عن معاناة الفقراء والمضطهدين ، كما كان يهاجم وسائل الاستبداد والقهر التي كان يمارسها الفرنسيون في الجزائر .

ولم يستمر كامي في العمل الصحافي فترة طويلة ، إذ سرعان ما تركه واتجه للتعبير عن آرائه وحرية الفكرية من خلال ممارسة فن المسرح ، فقدم على مسارح الجزائر مجموعة مشهورة من المسرحيات من اخراجه مثل : « عودة الفتى الضال » التي كتبها جيد ، والأخوة كرامازوف ، التي مثل فيها دور إيفان .

وجدير بالذكر أن كامي كان من عشاق الجزائر « مسقط رأسه » فوجد نفسه لخدمة قضاياها ، والدفاع عنها ، والسعي في سبيل نصرة المظلومين والفقراء من شعبها ، كما استمد أدبه من طبيعتها الجميلة .

من أهم أعماله مسرحية « ليجولا » و « قصة الطاعون عام ١٩٤٧ » ، وفيه تتجلى أفكاره عن العبث واللامعقول حيث يصور في هذه القصة موت الانسان بسبب الطاعون ، وما يكشف عنه هذا الموقف من عبث الحياة ، وتأكيده مبدأ اللامبالاة ، وفضلا عن ذلك كتب كامي « أسطورة سيزيف » وكذلك مسرحية « العادلون عام ١٩٤٩ » . وكتابه « الإنسان المتمرد » L'Homme Revolté الذي كتبه عام ١٩٥٠ ، وتوضيح من خلاله الخطوط الرئيسية لمذهب الفلسفي ، ونزعتيه الأدبية ، وكذلك منحيته ، « حالة حصار » ، و « العادلون » بالإضافة إلى كتاب « العرش » ، و « أسطورة سيزيف » ورسائل إلى صديق ألماني .

ويذهب كل من شرح فكرته عن العبث، واللامعقول إلى القول بتناقضها لأنها تنفي من خلال مضمونها كل القيم، ولا تبقى إلا على قيمة الحياة. ومن ثم يصبح الموقف اللامعقول أمراً مستحيلاً لأن العبث لا يمكن أن يكون قاعدة أو مبدأ للحياة، لأننا رغم احساسنا به في بعض الأحيان إلا أننا لا يمكن أن نجعل منه إحساسى عام وكلى.

ولقد كان اعتقاد المفكرين في العبث باعتباره قاعدة عامة من دواعي الخطأ الفادح الذى تردى فيه هؤلاء المفكرين. ذلك لأنه نظر إلى هذا الموقف باعتباره موقفاً مؤقتاً من مواقف الحياة وأنه من الضروري تجاوزه.

ثم يعود كامي ويؤكد على أنه رغم ما يعتقد فيه من مواقف عبث أو لامعقول، فإنه لا يكون متأكداً إلا من ممارسته لموقف واحد فحسب، هو موقف الثورة أو التمرد، الذى ينشأ عند الإنسان نتيجة فقدانه للعقل أمام موقف جائر، وغير مفهوم. بيد أنه رغم ذلك إنما يطالب في قرارة نفسه. بعودة النظام في داخل الفوضى وإحلال العدالة محل الظلم، وفهم الوحدة الكامنة في قلب الأشياء^(١).

والإنسان الثائر هو الذى يرفض أن يتمرد ويقول لا، إنه أسير ظل يخضع للأوامر وفجأة قال لا، بحيث تصبح هذه الكلمة «لا» هى الحد الفاصل بين الماضى والحاضر، بين حق الذات، وحق الآخرين، وبعبارة أخرى: فإن الثورة معناها أن الإنسان يكتشف فجأة حقاً

(١) أ. د نازلى إسماعيل حسين: الفلسفة المعاصرة، مكتبة الحرية الحديثة، جامعة عين شمس ١٩٨٢. ص ٢٤.

مشروعاً له « (١) فالثورة هي الانتقال من حالة العبودية إلى الحرية ، لتحقيق المساواة بين السيد والعبد .

وعندما يشور العبد ، فإنه يكتشف معنى القيمة في الوجود ، تلك القيمة التي ينبغي على الانسان أن يسعى إلى تحقيقها (٢) .

فلسفة الجمالي عند كامي :

يبدأ كامي فلسفته الجمالية برفض التعارض الشائع بين الفنان والفيلسوف ، فهو ينكر أن يكون الفنان مختلفاً عن الفيلسوف ، أو أن يعيش في عالم متمايز ، مختلف عن عالم الفيلسوف .

ويذهب إلى أن كل من الفنان والفيلسوف مرتبطان بعمل لا ينفصلان عنه ، فالفنان مثل الفيلسوف يعجز عن الحركة بدون مصاحبة فكرة ، كما أنه لا يستطيع أن يبرر أعماله أو يحقق فيه بدون وجود مذهب فكري يظهر من خلال أعماله ، مها اختلفت في رموزها وأشكالها المتباينة .

والحق أن أعمال الفنان التي تتحقق في صور مختلفة ، إنما تعبر في نهاية المطاف عن فكرة واحدة كلية ، تنسحب على كل أعماله المبدعة ، رغم تعدد مظاهرها .

وعلى هذا النحو فإن كامي لا يفرق بين الفنان ، والفيلسوف ، فإن الفنان يمكن أن يصبح فيلسوفاً ، والعكس صحيح .

(١) نفس المرجع . ص ٢٥ .

(٢) يقترح العودة إلى المصدر السابق للحصول على المزيد من موقف البير كامي الميتافيزيقي .

ويرتبط الفن عند كامي بالموقف الميتافيزيقي للانسان ، وبا لتالى فان هناك ربطا بين العمل الفنى ، والموقف الميتافيزيقي للانسان ، وأن على الفيلسوف ، أو صاحب الميتافيزيكا أن يواجه العبث الذى يسود العالم ، وأن يعمل جهده فى سبيل إمادة تشكيل الوجود وصياغته من خلال فكره أو عمله الفنى، ولهذا فان على الفنان المتمرد أن يحاول فرض وجوده فى صورة شكل فنى جديد ، منظم ، أو فى صورة تصور معقول عن العالم .

وهكذا يتحدد عمل الفنان الأصيل من خلال تحقيق ذاته عملا وفكرا فى صورة عمله المبدع فهو إذ يرفض ويزدرى العالم لما يشيع فيه من اهتزاز ، عبث ، وتناقض . وكذلك لما يتسم به من الفوضى والانظام ، فهو يسعى فى ذات الوقت إلى خلق العالم من خلال العمل الفنى ، على الصبورة التى يريد لها .

ولما كان العالم فى تصور الفنان هو مصدر عبث وتمزق وفوضى ، فانه إنما يسعى مجتهدا فى سبيل إقامة عالم تتجلى فيه الوحدة التى يعجز عن الحصول عليها فى العالم الطبيعى الذى يعيشه .

ويذهب كامي إلى أن كل لون من ألوان الفن ، إنما يعبر عن الهدف الأسمى الذى يسعى إليه الفنان ، وهو الوحدة التى يفتقد وجودها فى العالم المحيط به ^(١) . فان فن الموسيقى يستطيع بمجهود الفنان ، أن يحقق نوعا من الانسجام والوحدة التى يستحيل العثور عليها داخل الطبيعة ، أما فن النحت

(1) Camus, A : L'Homme Revolté, Paris Gallimard 1951

فانه يضعه في قمة الفنون الجميلة ، لما يتسم به من قدرة فائقة على تخليق الشكل البشري . وهو يقول : « إن النحت يحاول رد فوضى الحركات إلى وحدة الطراز » (١) .

أما فن الرواية فهو الذي يتحقق فيه الكون الخاص والذي ينطق بكلمات النهاية ، كما تنسحب على طابع الحياة فيه مسحة مصيرية (٢) . وهو يعبر عن ذلك بجلاء في تعبيره الدقيق فيقول : « إن الرواية إنما تصنع المصير بالقدر المطلوب » (٣) .

ويعتمد فن بناء الرواية عند كامى على عاملين أساسيين هما حرية الاختيار ، وتجاوز الواقع وهما عاملان مرتبطان تماماً لأن الكاتب الروائى - وهو فنان - إذا لم يستطع أن يتجاوز الواقع الذى يعيش فيه ، إلى بناء عالم خاص بنفسه ، أى عالم يستطيع من خلاله ممارسة حريته ، وتحقيق ما يعصبو إليه . فانه يكون عندئذ مجانياً للاصالة والموهبة الخلاقة ولو أن فنا من الفنون حاول أن يحاكي الطبيعة حرفياً ، لأصبح مجرد تكرار لا أساس له من الجدة والاثارة ، ولتحول إلى تكرار ملل للواقع ، يخلو من لمسات الابداع والتجديد .

ويعيب كامى على الكتاب الروائيين الماركسيين اتجاهمهم إلى تصوير الواقع ، فى الصبورة التى تتلاءم مع مذهبهم . ولهذا فانهم يحاولون حذف ما لا يروقهم من جوانب الواقع ، حتى تبدو رواياتهم على وفاق مع المذهب الماركسى .

(١) محمد زكي العشماوى : فلسفة الجمال فى الفكر المعاصر ، دار النهضة العربية ١٩٨٠ ص ٢٣٣ .

2) Camus, A; L'Homme Révolté, p. 322

3) Ibid.

وإذا كان كامي يهيب بالكاتب الروائي العمل على تحقيق ذاته ، وتأكيده
لمسته الخاصة في عمله ، أى تطبيق مبدأ التطبيع الأسلوبى 'tylisation' - يبد
أنه لا يدفعه إلى هجر الواقع تماما ، أو مجافاته ، والاعتماد على الخيال فحسب ،
لأن الخيال وحده لا يكفي في بناء الرواية لأنه لو تملك ناصيتها ، واعتمد على
تصورات وآراء نظرية لما استطاع تحقيق النجاح لعمله ، أو التأثير على
وجدان القراء . ونحن نعلم أن فقدان الرواية لدعامات الواقع ، وقيامها على
عامل الخيال البحث إنما يفقدها وحدتها ، وقدرتها على الوصول للناس ،
والتأثير فيهم وجدانيا .

ورغم أن كامي يؤمن بأن الفن مجرد وجهات نظر ورؤى خاصة تختلف
من فنان إلى آخر يبد أنه يعود ويقرر « أنه رغم ذلك فهناك مبدأ واحد
يشارك فيه جميع الفنانين وهو ما يعرف بالطراز أو الأسلوب وهى التى
بمقتضاها يفرض الفنان طرازاً خاصاً ، أو أسلوباً معيناً على المادة (١) .

وتعنى عملية «التطبيع الأسلوبى» عند كامي وجود قطبين هما قطب الواقع
من جهة ، وقطب الذهن الذى يخلق صورته على الواقع من جهة أخرى (٢) ، حيث
يستطيع الكاتب عن طريق هذه العملية الأخيرة - من إعادة خلق العالم
لحسابه الخاص مستخدماً قدراته ، ومواهبه الخاصة على التنظيم .

ولما كان مذهب كامي فى الوجود يتجه إلى تأكيد مفهوم التمرد على الواقع،
والثورة عليه ، فقد انسحب نفس هذا الاتجاه على الأدب ، فقد ربط بين

(١) زكريا إبراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ص ٢٢٤ .

(٢) نفس المرجع ، نفس الصفحة .

العمل الروائي الفنى ، وبين التمرد ، فالروائي هو الذى يتمرد على واقعه ، ويسعى جاهداً لتحويله وتغييره (١) .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن التمرد الذى يفهم منه فى بعض المواقف أنه موقف سلبي أو بائس ، أو عابث يراه كالمى عاملاً هاماً فى بناء وتنظيم الرواية الأدبية ، ومن ثم يعد التمرد دعامة من دعائم الأدب الحقيقى ، كما يمثل عنصراً أساسياً فى بناء الرواية المتكاملة عنده .

وعلى هذا النحو السابق فإن كالمى يرفض الواقع ، ويراه لا معنى له ، ورغم ذلك فإنه يرى أن الفن مهما حاول أن يعكس على مبدعاته روح الفنان وأسلوبه ، إلا أنه لن يستطيع أن يهرب من الواقع لأنه يرتكز عليه ، مهما تكن صورة هذا الواقع مظلمة ومضطربة ، فما لا شك فيه أن الفنان يسعى إلى تجميلها وتنظيمها .

وإذا كان الإنسان يثور ويتمرد ميتافيزيقياً ، فإنه يثور كذلك فى مضامين وأشكال فنه ، ولهذا فإن الفنان يسعى مجتهداً فى سبيل تحقيق النظام والوحدة والكمال فى الأشياء التى يخلقها بفكره وجهده .

1) Camus. A; L'Homme Revolú p. 336.

الفصل الخامس

الاتجاهات النظرية والتجريبية في علم الجمال الحديث

• مقدمة

أ - الاتجاه النظري الميتافيزيقي :

١ - بندتو كروتشه

٢ - رسكن

٣ - تولستوى

٤ - نيتشه

٥ - سنتيانا

ب - الاتجاه التجريبي :

١ - فخنر

٢ - فونت

٣ - هربرت سبنسر

٤ - تسين

٥ - دور كيم

٦ - شارل لالو

٧ - إيتين سوريو

مقدمـه

لما كان الموضوع الجمالى هو الركيزة الأولى فى تكوين الأحكام الجمالية والذوق ، فقد ظهرت مجموعة من النظريات والمذاهب الحديثة والمعاصرة التى تحاول تفسير موضوع الجمال من عدد من النواحي النظرية تارة ، والعملية تارة أخرى .

وفى سبيل تكوين رؤية نظرية لموضوع الجمال - برزت لنا المدرسة النظرية التى يرى أتباعها أن تفسير موضوع « الجمال الموضوعى » يكون فى عالم غير عالمنا الواقعى الحسى ، وأنه يمكن تلمسه فى عالم علوى (مثالى) يتجاوز نطاق عالم المحسوسات ويعلو عليه ، وهم يستندون فى هذه الرؤية المثالية إلى وجود أفكار تأملية مسبقة، ومتعالية على مستوى التجربة الحسية ومن أمثال هؤلاء : كروتشه ، ورسكن وتولستوى ، وكذلك نيتشه ، وسانتيا نا .

أما المدرسة الثانية فى تفسير (الموضوع الجمالى) فيمثلها العلماء التجريبيون الذين حاولوا تفسيرها بردها إلى منهج العلم والتجربة .

وقد رأينا مما سبق كيف حاول العلماء المحدثين إدخال فلسفة الجمال ضمن مباحث العلوم التجريبية ، ومحاولة إقامة علم خاص يدرس الظاهرة الجمالية من منظور علمى معاصر يتوخى الموضوعية والتجريبية ؛ ويحاول تطبيقها على هذا المجال النظرى الخالص .

وعلى الرغم من الجهود التى بذلت فى سبيل تطبيق المنهج العلمى على فلسفة الجمال ومحاولة تحويلها إلى علم تجريبي على غرار العلوم الطبيعية الوضعية ، بيد أن هذه المحاولات لم تحقق أهدافها المرجوة ، ذلك لأن فلسفة الجمال التى أريد

تحويلها علماً ، وخلع أنوارها الميتافيزيقية عنها هي فلسفة الجمال النظرية - قبل أن تصبح علماً - وهي تلك الفلسفة التي اهتمت في المحل الأول على معرفة الذوق والمواجد الفردية ، ومن ثم فإنها لوبحثت من منظور تجريبي بحث لتحوّل إلى مجرد علم وضعي يتلاشى فيه البحث عن الذوق أو المشاعر الفردية وهذا يعنى الحكم على الظاهرة الجمالية بالموت ، والقضاء على الحس الجمالى ، والذوق الحر لدى الأفراد .

ولكن كيف يتسنى لأتباع النزعة التجريبية تحديد الأدواق الفردية عن طريق التجربة ؟

إن هؤلاء العلماء التجريبيين يقيسون التقدير الجمالى بالرمز له برقم يعطينا صورة مبتسرة للكم الإعجابى الذى يعتبر - فى نظر التجريبيين - مؤشراً على القطاع الذهبى ، وهو ليس فى - حقيقة الأمر - سوى تعميم يقوم على التجريد ، ويفقد سائر الخصائص والمميزات الجوهرية للظاهرة الجمالية ^(١)

ويقوم هؤلاء العلماء بتبرير موقفهم العملى (الوضعى) من تصورهم الذاهب إلى أن تقدير الجمال إنما يستمد أساساً من الموضوع الجمالى وليس من الذات المدركة له ، وإذا صح ذلك لتحول علم الجمال (النسبى) الى علم طبيعى وصفى يعتمد على التقرير فحسب ، وليس على التقييم الشخصى . وهذا سوف يؤدى إلى أن تصبح الأحكام الجمالية متشابهة عند جميع الأفراد مهما اختلفت أذواقهم ، وظروف معيشتهم واجناسهم وهنا سيتمحول الحكم الجمالى إلى حكم علمى موضوعى تنفق فيه جميع الآراء .

(١) محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ، ونشأة الفنون الجميلة ، ص ٤٨ .

ولما كان الحكم الجمالى ينبع أساسا من وجدان وذوق الفرد الخاص فقد أتى مختلفا باختلاف الأفراد ، والأذواق ، بل ربما كان مختلفا عند الشخص الواحد من مرحلة إلى أخرى فى حياته ، مما يقلل من قيمة وأهمية دعوى هؤلاء التجريبيون .

وسوف نحاول فى هذا الفصل إبراز موقف كل من اتباع المدرستين :
العالمية (الوضعية) ، والنظرية (المثالية) بالنسبة للموضوع الجمالى .

أ - الاتجاه النظرى الميتافيزيقى :

يمثل هذا الاتجاه مجموعة من الفلاسفة نذكر منهم على سبيل المثال :
بندتو كروتشه ، ورسكن ، وتولستوى ، بالإضافة إلى نيتشه وستيانا .

١ - بندتو كروتشه : Croce Benedetto

(١٨٦٦ - ١٩٥٢)

بعد من دعاة الاتجاه النظرى في معرفة الموضوع الجمالى والاحساس به ،
وهو يستعمل كتابه « المجلد فى علم الجمال » بالتساؤل عن ماهية الفن ،
ويجيب على ذلك بأنه عيان أو حدس وهو لا يفرق كثيرا بين كلمات
الحدس ، والتأمل ، والتخيل ، والتوهم ، والتمثيل ، باعتبار أنها جميعا تعد بمثابة
مترادفات تتردد باستمرار على ألسنة الناس عندما يتحدثون عن الفن . ولا يفهم
منها غير شىء واحد يتفق عليه الناس جميعا وهو مفهوم الحدس أو العيان .

ويرى كروتشه أنه فى ضوء كون الفن حدسا أو عيانا فإنه من ثم
لا يكون ظاهرة فيزيائية . أو واقعة تجريبية ، كما أنه لا يمكن أن يرد إلى
مجموعة من الأشكال الرياضية ، أو الهندسية ، وهنا فإن كروتشه يرفض أن
يقع الفن تحت تأثير الاتجاهات التجريبية كأن يرد إلى ظواهر طبيعية مثل :
الضوء والحرارة والكهرباء .. وغيرها أو أن يرد إلى فئة أشكال هندسية :
كالثلثات أو المكعبات ، أو إلى أى رموز جبرية أو حسابية ولهذا يوجه
كروتشه نقده لسائر النزعات التجريبية التى ترد علم الجمال إلى ظاهرة يمكن
قياسها ، أو جسما ماديا يقبل التجزئة ، لأن التجربة الجمالية عنده بريئة من
من جميع هذه المقاييس ، فهى ليست أكثر من حقيقة روحية لا سبيل إلى
قياسها أو تجزئتها .

ولقد فند كروتشه مذاهب التجريبيين ، وسخر من نظرياتهم ، التي تحاول رد الظاهرة الجمالية إلى مستوى البحث الفيزيقي (التجريبي) على غرار ما فعل فنشر وأتباعه فكأنهم في مسعاهم ذلك أرادوا أن يردوا (الجميل) إلى مجموعة من الأشكال الطبيعية الأولية .

ويرى كروتشه أنه من الممكن أن تقسم اللوحة الفنية إلى أجزاء صغيرة بيد أن ذلك التقسيم لن يترك فيها ثمة عملا فنيا أو إبداعيا لأنه سوف يحولها إلى سطح مادي مغطى بالألوان والخطوط التي يمكن أن تحلل إلى أصغر منها وهكذا . . . إلى أن تنتهي من الواقع صورة العمل الفني ، وتحول إلى شيء آخر .

وفضلا عن أن يكون الفن واقعة فيزيقية ، أو شكلا هندسيا ، ينكر كروتشه كذلك أن يكون الفن فعلا نفعيا ، يقصد الإنسان من وراءه تحقيق لذة ، أو اجتناب أذى ، فالفن فعل تأملي حدسي خالص ، لا علاقة له بمجال السلوك والأفعال .

وينكر كروتشه فضلا عن الانكارين السابقين أن يكون الفن فعلا أخلاقيا ، لأنه لما كان حدس أو عيان فقد استلزم ذلك ألا ينظر له باعتباره أخلاقيا أو غير ذلك ، وإذا كانت الإرادة الخيرة عند كروتشه هي قوام الإنسان الفاضل ، فإنها ليست بالضرورة قوام الإنسان الفنان ، لأن مقولة « الأخلاقي » لا تنطبق أساسا على (العمل الفني) من حيث هو كذلك .

أما الانكار الرابع عند كروتشه فيعني به أننا إذا عرفنا الفن بأنه عيان أو حدس فقد أنكرنا أن يكون الفن مجرد معرفة تصورية ، وقد سبق لنا أن

رأينا كيف ميز كروتشه المعرفة الحدسية أو العيانية عن المعرفة التصورية أو العقلية. وفي هذا الإنكار فإنه يضع الفن باعتباره حدسا أو عيانا في مقابل العلم أو (الفلسفة) . وهو يذهب إلى التفرقة بينهما فيرى أن الأول يعنى حدس الحقيقة السامية ، أو كشف الحقيقة المعقولة أى الروح ، في حين أن مجال العلم أو الفلسفة هو ذلك المجال الذى يقدم لنا حدس العالم أو الظاهرة .

ويرى كروتشه أن الرؤية الفنية الصادقة هى تلك الرؤية المجردة من البحث وراء نوايا الفنان أو معرفة مدى صدق أو كذب مايعبر عنه من خلال أعماله الفنية ، فليس مطلوبا في مجال هذه الرؤية أى محاولة للكشف عن ثمة تناقض أو أخطاء منطقية في أى غمل فنى ، فالفن له طاله الحدسى الخاص الذى لا علافة له بالمنطق ، أو الأخلاق أو المنفعة فضلا عن انكار كونه ظاهرة طبيعية أو هندسية .

كان هذا هو مجمل رؤية كروتشه للهن ، وهى على ما رأينا تمثل مذهباً نظرياً خالصاً ، ورؤية حدسية مباشرة ، فالفن عنده هو العيان ، أو الحدس والتعبير .

٢ - رسكن : Ruskin (J. hn)

(١٨١٩ - ١٩٠٠)

أما رسكن فيذهب في رؤيته النظرية إلى القول بأن الشعور الجمالى غريزى في الانسان ، أو فطرى ^(١) ، بمعنى ذلك أنه سابق على التجربة ، أما ظاهرة

1 - Read. Herbert : The Philosophy of Modern Art U.S.A
N.Y Fawcett Library p: 79.

الفن فانها تنشأ عن غريزة التقليد ، كما تأتي كذلك نتيجة ميل الفرد الى تجسيم شىء ما ، أو رغبته في وصف شىء مادي .

ولما كان رسكن يرى أن الفن هو التقليد فقد لزم عن منطق مذهبه أن يكون الأساس الموضوعى له هو الجمال الإلهي الماشهد في الطبيعة ، باعتباره من صنع الله ، ويذهب رسكن الى أن الجمال الحقيقي يكمن في تقليد الجمال الطبيعي وهو يمثل الفن الحقيقي الذي ينبغي على الفنان أن يمارسه ، ولما كان الفن الأصيل هو الذي يتمثل في النقل من الطبيعة ومحاولة تقليد الجمال الإلهي^(١) الذي يظهر في الطبيعة والمخلوقات فإن الفن هنا إنما يدفع اسلوبه الفضيلة والخير . كما يجعل الانسان في حالة تسامى مستمر ومن ثم فإنه يلعب دوراً هاماً في مجال التربية الأخلاقية .

وتجدر الاشارة هنا الى مسألة هامة يستلزم عرضها في سياق ذكر نظرية الجمال عند رسكن ، وهي مسألة العودة الى الطبيعة في الفن ، ومفهومها هو ماذهب إليه معظم المفكرين ، والفنانين من الاعتقاد بوجود أصول الفن في الطبيعة^(٢) . والإيمان الكامل بأن الفن الأصيل هو الذي يحاكيها أى ينقل عنها حرفياً . والحق أن أول من أثار موضوع تمجيد الطبيعة ، هو المذهب الاساسى للمفكر الفرنسي جان جاك روسو ثم ما لبثت دعوته لعبادة الطبيعة أن تحولت الى مجال الجمال ، فاصبح كل ما هو جميل هو الذي يؤخذ وينقل من الطبيعة^(٣) . وقد سار الفلاسفة الفرنسيين أمثال ديدرو ، وغيره .. على

1 - Ibid.

2 - Ibid p. 128.

3 - Ibid p 73:

نفس طريق روسو ودعوا إلى عبادة الطبيعة وعشقها .

وكان رسكن من الدعاة المتحمسين لعبادة الطبيعة باعتبارها المصدر الوحيد للفن وأن على الفنان أن يجتهد في نقل صورة الطبيعة وأن يحاول إبراز أصالته واجتهاده الذى يظهر بصفة خاصة عندما لا يغفل أى جزء من أجزاء الحقيقة الماثلة أمامه فى الواقع (١)

وقد تغيرت النظرة المعاصرة عند بعض المفكرين وعلماء الجمال للفن فقد رفضوا نظرية التقليد (المحاكاة) ، وذهبوا إلى أن الفن يمكن فى الرغبة لجامعة فى حلق طام متسق من العصور الحية .

٣ - تولستوى Tolstoy (Nikolayev ch)

(١٩٢٨ - ١٩١٠) :

تعد نظرية تولستوى فى الفن من بين النظريات ذات الاتجاه النظرى فى فلسفة الجمال والفن، فهو يرى أن الفن ضرورى للحياة الانسانية لأنه يعبر عن نشاط الانسان ، كما أنه الرمز الذى يستخدمه الأفراد لنقل مشاعرهم إلى غيرهم وهنا تأتى أهميته التى تتحدد فى وظيفة مزدوجة هى تحقيق سعادة النفس عن طريق المبدعات الفنية الجميلة ، والاحساس بالمشاركة الوجدانية مع الآخرين (٢)، هذا الاساس الذى يوقظه الفن ، ويركبه . وهكذا يصبح الفن عنده ضرباً من النشاط الإنسانى الذى يتمثل فى محاولة الفرد توصيل عواطفه وعشاقه إلى الآخرين عن طريق بعض العلامات الخارجية .

(1) Ibid

(2) Ibid.

٤ - نيتشه : Nietzsche (Friedrich)

(١٩٠٠ - ١٩٤٤)

كان نيتشه أحد الفلاسفة الوجوديين الملاحدين ، ومن ثم اتسمت نظريته الجمالية بالتشاؤم والخيال^(١). ولما كان نيتشه من دعاة العودة إلى العقل في الحكم على الأشياء ، وتفسيرها فقد انسحبت هذه الرؤية بالتالي على اتجاهه في الفن ، فقد أراد إعادة النظر في القيم الجمالية والفنية ، ومحاولة تجديدها في سبيل الحفاظ على جمال الحياة ورونقها ، وقوتها كذلك .

٥ - سانتيا نا : Santayana George

(١٨٦٣ - ١٩٥٢) :

فيلسوف أسباني تلقى تعليمه في أمريكا ، كانت مقالاته أو كتابه « مقالات في الواقعية النقدية » من أهم كتبه .

كان سانتيا نا شاكاً بدرجة بعيدة مع أن مذهبه كان يتجه اتجاه أفلاطونيا واقعياً . وتجمع فلسفته بصورة غريبة بين المذهب الطبيعي المتطرف ، والرومانسية الجمالية المفرطة في الحساسية . وربما يرجع السبب في ذلك إلى كونه أسباني الأصل . لم يرد أن يحصل على الجنسية الأمريكية ولقد حاول سانتيا نا جهده أن يكون صابراً جاداً في فكره ، بيد أنه كان لين ورقيق من الناحية العاطفية .

و كانت فكرته الرئيسية عن الجمال باعتباره شعوراً تجسماً في موضوع هي التي جعلته يحاول التوفيق بين أغاظ الأشياء الموجودة في الطبيعة من

1) Ibid 272.

الحجارة المعدة للنحت ، ولوحة التصوير والموجات الصوتية في الموسيقى ، وبين المضامين الجميلة - والمرهفة للعمل الفني . وبما ساعده على هذا التوحيد هو تفرقه بين واقعية المادة ، ومثالية الماهية .

كانت أهم كتبه في الفن هما كتابيه الأحساس بالجمال *Sense of Beauty* والعقل في الفن « *Reason in Art* » .

وجدير بالإشارة أن سانتيا نا قد أنكر وجود علم الجمال أصلا كما رفض إدخال فلسفة الفن ضمن فروع الفلسفة الأخرى ، وذلك لأنه رأى أن « فلسفة الجمال » ما هي إلا مجموعة دراسات مختلطة ساعدت على خلقها بعض الظروف التاريخية والأدبية ولإعتقاده كذلك في أن خبرة الجمال ليست مستقلة عن غيرها من الخبرات العادية في الحياة ، وليس أدل على اشتراكها بين العلوم وتداولها بينهم من أن موضوعاتها قد تداولها علماء النفس ، وهنريكو الفن ، والفلاسفة ، والنقاد وغيرهم . . . وتعني كلمة الفن عند سانتيا نا معنيين مختلفين هما : معنى عام : يجعل من الفن مجموع العمليات الشعورية الفعالة التي يؤثر الإنسان عن طريقها على بيئته الطبيعية حتى يتمكن من تشكيلها وصياغتها وتكييفها ، ومعنى خاص : ويجعل من الفن فيه مجرد استجابة للحاجة إلى اللذة أو المتعة أي لذة الحواس ومتعة الخيال . بغض النظر عن وجود الحقيقة أو عدمها .

وعلى هذا النحو يكون الفن بالمعنى الأول هو غريزة تشكيلية شاعرة بغرضها ، فانه لو قدر للطير أن يشعر بفائدة ما يصنعه عندما يشرع في بناء عشه لأمكننا أن نسمي نشاطه هذا بالنشاط الفني . « وهكذا يصبح الفن بمعناه

العام هو كل فعل تلقائي بعززة النجاح ويحالفه التوفيق ، بشرط أن يتجاوز البدن . لكي يمتد إلى العالم فيجعل منه منبها أكثر توافقا مع النفس (١) »

ويرى سنتيانا أن العلاقة وثيقة بين مجالى الفن والجمال ، ويتمثل هذا بوضوح من خلال النظر إلى الفنون الجميلة يقول سنتيانا في كتابه العقل فى الفن Reason in Art : « ... إن العلاقة وثيقة بين الفن والجمال ، ذلك أن الفنون الجميلة - التى تعبر عن هذه العلاقة - ماهى فى الحقيقة إلا ضروب من الانتاج يفترض أنها تتضمن بعض القيم الاستطبيقية » (٢)

والفن عند سنتيانا هو انتقال من مرحلة المادة إلى الصورة ، أى بمعنى الانتقال من المادة الجامدة إلى أخرى مرنة يصنعها الانسان ليتكيف بها مع رغباته وميوله ، فالانسان يكون فى حالة رغبة مستمرة ، وشوق متواصل لتعديل الواقع المادى الصلب وجعله ملائما لرغباته ومتوافقا مع أحلامه . وفى تلك الأثناء يحاول الإنسان جاهدا أن يتحرر من عبودية الطبيعة لكي يصل إلى حرية الروح . تلك الحرية التى تصنع ما يلائم الإنسان وما يرضى ميوله . ومن ناحية أخرى . فإنه لا يعنى بتحويل المادة إلى صورة جميلة مجرد تحقيق رغبات الانسان وميوله فحسب ، أى يكون المهدف هو تحقيق منفعة ما فحسب بل يكون هذا التحويل بمثابة الوقفة الشعورية الممتعة التى ينظر فيها الانسان إلى نتيجة صناعته ، وخلاصة جهده الفكرى والفنى فيتأمل الصورة

(١) زكريا ابراهيم : فاسفة الفن فى الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، القاهرة

١٩٦٦ ، ص ٧

1) Santayana, G. Reason in Art, N.Y. Scribner 1923 P. 15

الفنية الجميلة التي صنعتها يدها ، وعلى هذا النحو يصبح انهن نظاما للقلب والخيال^(١)، يبلغ به صاحبه حد الاشباع ولذة ، وعايه تقوم نهضة المجتمع ورقى الحياة .^(٢)

وهكذا ينظر سنتيانا إلى النشاط الفني بصفته مظهرأ لاستمتاع عقل الإنسان بأعظم ثمرات صناعته وإنتاجه وأسمى إبداعاته .^(٣)

ويتطرق سنتيانا إلى بحث مسألة القيم الجمالية فيحاول التمييز بينها وبين القيم الأخلاقية ، والعملية منتهيا إلى أن القيم الجمالية على عكس نوعي القيم الأخرى ، لان الضرب الأول من القيم يتصف بالسلبية ، وتقتصر مهمته على احتساب الآلم، ومحاربة الشر، فالعالم الأخلاقي هو عالم الواجب والالزام، والتكليف فضلا عن كونه عالم الصراع ضد الخطيئة ، في حين أن عالم الفن هو عالم الحرية والاستمتاع ومن ثم كان النشاط في مجال الأخلاق مقترن بالنشاط الجاد والشاق ، في حين اقترن الفن باللعب والنشاط الحر الطليق . ومن ناحية أخرى تختلف قيم الجمال عن قيم الاخلاق والحياة العملية من حيث كونها قيم مطلقة لا أهداف من ورائها ، ولا منفعة ترجى منها ، فليس للمتعة الجمالية هدف إلا تحقيق اللذة والمتعة ، وإدراك الخير المطلق الإيجابي^(٤)، وأية ذلك أن النشاط الفني لا يثمر ولا يزدهر إلا في أوقات الازدهار والحضارة فهو ترفيه حر وانطلاق متسامي في حين أنه يخفت في

1) Ibid p. 24 .

2) Ibid

3) Ibid p. 29.

4) Ibid p. 30.

الأوقات التي يسود فيها التدهور والإضمحلال . فالفن تقتله الحاجة وتعصف به ضروريات الحياة الملحة ، في حين أنه يزدهر وينفسح أمامه المجال للهدوء والانطلاق ، وممارسة الحرية في الأجواء التي يسود فيها الخير والرفاهية .

ويرى ستيتيانا ضرورة التمييز بين المتعة الجمالية ، وبين ماعداها من متع ولذات . وهو في هذا الموضع يهاجم الآراء التي ذهبت إلى تنزيه المتعة الجمالية والفنية من الهوى والغرض ، فكأنهم بذلك ينكرون على من يفتنه العمل الفني مجرد التفكير في امتلاكه أو الاستحواذ عليه .

ويسهب ستيتيانا في كتابه « الإحساس بالجمال » في شرح وتفسير اللذة الجمالية ودوافعها ، وهو يرى أن إحساس المرء بجمال اللوحة الفنية يمكن أن يكون دافعا لشرائها وليست هذه قاعدة عامة . إذ قد يتمنى الإنسان امتلاك بعض الأحجار الكريمة الباهظة الثمن بيد أنه لا يستطيع ماليا القيام بذلك . ورغم ذلك فإن اللذة الجمالية تظل مقرونة على الدوام بحب التملك شأنها شأن أى لذة أخرى ، لذى يحب أو يعجب بشيء يسود لو امتلكه في حقيقة الأمر . كما أن إعجاب الرجل بجمال المرأة يكون دائما مقرونا بحب التملك وهكذا تمتلئ الحياة بالعديد من الأمثلة على العلاقة بين الإحساس باللذة والإعتماع بشيء ما والشعور برغبة الامتلاك .^(١)

وجدير بالذكر أن ستيتيانا قد وجه النقد لما ذهب إليه كانت عن « كلية وعمومية الذوق الجمالي » وكان الأخير يذهب في بحثه عن الجمال الذي ضمنه

1) Lalo . Ch . Notion D Esthétique p. 57° p°U.F 1952 4ep,
P. 27.

مؤلفه القيم « نقد ملكة الحكم » إلى أن الأحكام الجمالية تنقسم بالعمومية والكلية لأن المرء حين يحكم على شئ ما بالجمال إنما يعنى بذلك « الجمال بالذات »^(١) أو أن هذا الشئ « جميل في ذاته » وأن هذا الجمال هو ما يراه الآخرون كذلك ، ولكن هل من المعقول أن يصبح الحكم على الجميل واحدا ، وكلها ، وعاما عند جميع الناس . إن سنتيانا يرى أن الواقع يشهد بعكس ذلك فالأذواق تختلف تماما من شخص لآخر ، ومن بلد لآخر ، وكذلك من عصر لآخر ، بل أنها تختلف داخل البلد الواحد من منطقة لأخرى ، كما تختلف في الشخص الواحد من مرحلة لأخرى وهكذا ... فكيف يتسنى لنا القول بوحدة الذوق العام عند جميع الناس إنه لو صح ذلك لصارت الأحكام الجمالية مطلقة عامة ، وهي في الواقع غير ذلك لأنها نسبية ، فردية خاصة .^(٢)

ويعرض سنتيانا فيما يعرضه عن الجمال واللذة إلى أهمية دور الإدراك الحسى في تحصيل الخبرة الجمالية ، ودور الوظائف الحيوية في إدراك الجمال والاحساس به . كما يبرز أهمية العنصر الحسى أو المادى في الجمال ، وأن اختفاء العنصر المادى من الموضوع الجمالى يذهب بروعته وتأثيره على المشاهدين ، ولا يعنى ذلك أن المادة هي الأساس الأول في الجمال والفن لكنها - مع ذلك المبدأ أو البداية لكل ما هو جميل^(٣) .

1) Ibid.

2) Santayana. G: Sense of Beauty p. 39-40

3) Ibid. p. 79.

ب - الاتجاه التجريبي :

بعد أن عرضنا للاتجاه النظري في علم الجمال ، وبيننا آراء مجموعة من رواده نعرض في هذا الموضع لعدد من الاتجاهات التجريبية التي رأت ضرورة إدخال علم الجمال ضمن طائفة العلوم التجريبية وبالتالي ضروره تطبيق المنهج التجريبي عليه .

وسوف نتبع هنا مسار أفكار هؤلاء العلماء والفلاسفة ومقدار ما حققوه من نجاح في رؤية الخبرة الجمالية وإخضاع ما يبرها النسبية للأحكام والمقاييس التجريبية .

١ - فخنر (جوستاف تيودور)

Fechner Gustav theodor (٨٠٧ - ١٨٨٧)

فيلسوف ألماني تجريبي . توخى الاتجاه التجريبي في دراسة علم الجمال وهو يذهب إلى قياس شدة الاحساس عن طريق قياس منبهاها الموضوعية ، ونحن نعلم مقدار التمايز بين الاحساس وهو ذو طابع ذاتي كمي وبين المنبه وهو أمر موضوعي وكمي . ومع ذلك فقد حاول هذا العالم التوفيق بينهما ، بأن وضع منهجا يقيس به لهذه الشعور بالجمال .

ويقوم منهج فخنر التجريبي على أساس دراسة الأشياء التي تحدث اللذة في نفوسنا ، وتكون مماتها الجمالية خاضعة لعامل القياس ويسمى هذا المنهج بمنهج « علم الجمال السفلي » (١) أو علم الجمال التجريبي « وهو ضرب من

(1) Lalo, ch : L' Esthétique Expérimentale Contemporaine Alcan

ء لم الجمال يعارض الصرب المختص بالميتافيزيقا أو علم الجمال الأعلى
(الميتافيزيقي) (١) .

وتنتهى محاولا فخر التجربة لقياس حصيلة الكم الاعجابى لأذواق
المشاهدين بما أسماه « بالقطاع الذهبى » Section D' or .

ويرى فخر أنه فى سبيل الحصول على تجربة سليمة بهذا العدد ينبغي
على الباحثين توخى البساطة فى التجربة ، حتى لا تضطرب وتضعب نتيجة
التعقيد الملاحظ فى موضوعات الفن ، كما يجب على الباحث أن يصم فى تجربته
أكبر عدد ممكن من الحالات الوسطى حتى يمكن إستبعاد الخصائص
الشخصية البجئة للأذواق الاستثنائية الشاذة التى قد تعوق إستخلاص العلاقات
المشتقة من طبيعة الأشياء (٢) .

وبعد ذلك نجد أن النتائج الكلية ستكشف لنا عن طراز متوسط أو وادى
للذوق مع إنحرافات عادية للتعبيرات .

وفى هذه التجربة يتساءل فخر لماذا تبدو لنا أبعاد نافذة ما مستطيلة
الشكل مثلا أكثر إستحسانا لدينا من نافذة أخرى ليست لها نفس الأبعاد
وذلك بعد إستبعاد سائر العناصر الأخرى المصاحبة لكل من النافذتين
كالزجاج وواجهة المنزل ، والألوان وغير ذلك ؟ (٣)

(١) دنيس هويسمان ، علم الجمال (الاستطيقا) . ت أ . د أميرة حلمى
مطر ، ثم الدكتور أحمد فؤاد الأهوانى القاهرة ، دار إحياء الكتب العربية
ص ٥٧ .

(٢) محمد على أبو ريان . فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ١٢١ .

(٣) نفس المرجع ، نفس الصفحة .

وينتهى فخير من تجربته إلى أنه : « إذا كررنا النظر إلى عدة نوافذ مستطيلة مختلفة الأبعاد فأننا نصل بعد إحصاء النتائج إلى أن فريقا من الناس يستحسنون النوافذ المستطيلة التي تكاد تقترب من الشكل المربع والآخرين يستحسنون التي يكون إرتفاعها ضعف عرضها وعلى هذا النحو يحدث الاختلاف بين أذواق ورغبات الأفراد بشأن أشكال هذه النوافذ المستطيلة لكننا نرى أن العالمية العظمى من المشاهدين تستحسن من بين هذه المجموعة من الأشكال المستطيلة شكلا معيناً له أبعاد خاصة وعلى هذا النحو يسمى فخير النسبة بين الطول والعرض في هذا المستطيل - الحائز على استحسان وقبول العالمية - بالقطاع الذهبي ^(١) ويقصد به القطاع الذي يشير إلى أكبر قسط من الجمال في الأثر الفني. ^(٢)

وبالرغم مما لاقته تجربة فخير من نجاح وقبول ، وخاصة لدى الجمهور المتوسط بيد أن منهجه قد وجد معارضة شديدة ونقداً من علماء وفلاسفة عصره . يقول لالو في نقده له « إن طريقته كانت متعسفة ، طبقت على مجموعة من الأشخاص إختيروا بتعسف » ^(٣) فمن ذلك الذي يثبت أن نتائج الإحصاء سليمة على الدوام .

(1) Lalo, ch : L' Esthétique Expérimentale Contemporaine, Alcan, P. 94.

(٢) للحصول على مزيد من المعلومات والرسوم التوضيحية يقترح الرجوع إلى كتاب فلسفة الجمال للدكتور محمد علي أبو ريان ص ١٣٢ - ١٢٣ .

(3) Lalo, ch : L' Esthétique P. 95.

والحق أن الموضوع الجمالى موضوع معقد ومتشعب ، وليس بالبساطة التى تصورها ، فخطر وهو ليس عملا ماديا فحسب . أو عملا يقاس من جانب واحد ، أنه عمل يجب أن تتأذر فيه جميع العناصر المكونة له ، وأن تكون رؤيته فى ضوءها ، أى فى ضوء العمل الجمالى ككل . هكذا يكون فخطر قد أغفل فى منهجه لتركيب الأعلى لمجموعة الألحان ، ووجه نظره إلى كل لحن على حدة ، مع أن سمة الجمال تتعلق بالألحان المؤتلفة لا المتفرقة ، ومن هنا فإن الموضوع الجمالى يكون له تركيب فوقى *Supra-structur* يعلو على تركيبه العادى .^(١)

٢ - فونت *Wuubt, W, Max* (١٨٣٢ - ١٩٢٠)

عالم نفسى وفسيونوجى وفيلسوف ، كان يشغل منصب أستاذ للفلسفة بجامعة ليزج ، كما كان أحد مؤسسى ، علم النفس التجريبي ، اهتم فونت بجمع آراء الفلاسفة الألمان (لينتز ، كانت ، هيغل) وحاول التوفيق بين آرائهم . كانت الميتافيزيقا فى تصوره تتجاوز ثنائية العلم الطبيعى وعلم النفس . فتحاول أن تحقق الامتزاج بين المادية والمثالية ، فقد كان من أتباع المذهب المثالى فى الفلسفه وكان فونت يعرف الميتافيزيقا بأنها النسق الارادى للقيم الروحية . وجدير بالذكر أن لينز قد قدم حججا قوية ضد آراء فونت فى كتابه الشهير «المادية والتجريبية النقدية»^(٢)

(١) نقلا عن الدكتور محمد على أبو ريان - فلسفة الجمال ، ص ١٢٣ .

(٢) مجموعة من علماء الجمال السوفيت . مشكلات علم الجمال الحديث . قضايا وآفاق ، دار الثقافة الجديدة ١٩٧٩ . القاهرة ٣٤٤ .

وتأتى إهتمامات فونت المبكرة بالجوانب التجريبية إلى الإهتمام التجريبي بصفة عامة والذي كان يرمى إلى إحلال الملاحظات العلمية محل التأمل الفلسفي فالملاحظات العلمية التي تحمل محل التأمل الفلسفي يمكن أن تهيم. وصفاً دقيقاً للعلاقة بين العالم الذهني والعالم الطبيعي، وكان هذا هو هدف فونت الذي أنشأ من أجله معمل علم النفس في «ليبزج» Leipzig (١)

وقد ربط فونت بين الظواهر الجمالية والفنية بالحالات النفسية للفرد على غرار ربط جراند ألن Grand Allen بين الظواهر الجمالية والحالات النفسية للإنسان.

٣ - هربرت سبنسر Herbert Spencer (١٨٢٠ - ١٩٠٣) .

يعد سبنسر أحد علماء الاجتماع والنفس الإنجليز، ومن أوائل مؤسسي المذهب الوضعي، تأثر بفلسفة هيوم وكانت رهل، كان يهدف من ميثاقه «ملا يقبل المعرفة» أى يقرر عجز العلم عن سبر غور الأشياء. وكان هذا الإعتراف الذى ساقه من عوامل التقريب بين العلم والدين. يعد مؤلفه «مذهب الفلسفة التركيبية» من أهم كتبه وتتلخص فلسفة سبنسر فى النقاط التالية -

١ - جمعت فلسفته بين المثالية الذاتية، واللاأرادية والمثالية الموضوعية .

٢ - شملت فكرة التطور عند سبنسر كل الأشياء والظواهر، ومع ذلك فقد كان يتصور التطور بطريقة آلية .

(١) حامي المييجي . سيكولوجية الابتكار، دار المعرفة الجامعية ص ٤٤ .

٣ - ألغى التمايز بين المجالات المختلفة للعالم المادى وتصور التطور بطريقة آلية ، وباعتباره إعادة توزيع للمادة والحركة فى العالم .

٤ - نظر إلى الحياة الاجتماعية وقام بتحليلها فى ضوء الأسس البيولوجية .

إنحصرت نظريته فى الفن باعتباره شيئاً كمالياً ، أى شيئاً يفسينا آلام الحياة وصلابتها ووحشتها فيصرفنا إلى اللهو أو اللعب ، ولهذا يصبح الفن ترفاً كمالياً وضرباً من التسلية أو المتعة التى تمنحنا لحظات من السعادة ، كما تم-ي لنا طرق الفرار من الألم والخلاص من متاعب الحياة الجدية .

وتجدر الإشارة إلى أن الفيلسوف الألمانى كانت كان هو أول من أشار إلى اعتبار الفن ضرباً من اللهو أو النشاط الحر الطليق الذى لا هدف له . وبعد كانت جاء شيلر ونادى بالفكرة نفسها ، وكذلك فعل هربرت سبنسر الذى حاول أن يجعل من النشاط الفنى بأسره مجرد صورة عليا من صور اللعب أو اللهو . وهنا يصبح الفن عنده مجرد أداة لتحقيق وظيفة كمالية .

· 'Instrument' de Luxe

٤ - تسين Taine. H (١٨٢٨ - ١٨٩٢)

بعد من الرواد الأوائل الذين أرادوا تحويل الجمال إلى علم له منهج وقوانين ضرورية تتحكم فى كل حالة من حالات الفرد والجماعة .

وقد بين لما تين فى كتابه « فاسفة الفن » أن هدفه من دراسته للجمال والفنون هو تحويل علم الجمال إلى دراسة علمية تنأى عن أحكام القيمة ، وهذا ما دفعه إلى محاولة دراسة الجمال والفن فالأسلوب العلمى . وتطبيق منهج التحليل

analyse على الظواهر الجمالية بفرض التوصل إلى القانون العلمى الذى يحكم سيرها وينظم وسائل رقيها وإزدهارها .^(١)

وكان من نتائج تطبيق تين للمنهج العلمى التحليلى أن أنكر مذهب إليه الفن الحديث عن تفسيره للفن بالرجوع إلى نظريات وتفسيرات العبقرية أو الابداع أو الأصالة الفردية .

وكانت دراسته لظاهرة الجمال تنصب على ثلاث مشكلات جمالية هى ماهية العمل الفنى . وتكوينه ، وقيمه . وكان يرى أن الظاهرة الجمالية لا تفسر من جانب شخصى أو فردى وإنما يجب تفسيرها فى ضوء ظروف بشرية متعددة مثل الجنس أو السلالة ، وكذلك البيئة الاجتماعية والمرحلة التاريخية وهكذا ينظر تين إلى العمل الفنى باعتباره ظاهرة طبيعية تنتمى إلى عقل الانسان الذى ينتمى إلى حضارة بعينها

ولما كانت الظاهرة الفنية هى وليدة العوامل الخارجية الخاصة بالظروف السالفة الذكر ، لهذا كان من الضرورى لكى تفهم هذه الظاهرة حق الفهم من العودة إلى دراسة وتحليل هذه العوامل ، وهكذا تبين أن تين كان يقصد من منهجه تأسيس علم جمال تاريخى واجتماعى ، كذلك فقد قام بتحديد الخصائص الموضوعية الثابتة للظاهرة الجمالية أينما كانت والكشف عن قوانينها .

وكان من بين ما اهتم به تين هو دراسته الشغوفة لفن من خلال تاريخ

(١) Taine, Hyppolite : Philosophie de L' Art, Librairie Hachette, Vol 1, 1865 P. 32.

الحضارة ، واقد أفسحت مجهوداته المجال أمام قيام علم الاجتماع الجاهلى عند دور كيم ، فأصبح علم الجاهل فرما من فروع علم الاجتماع .

٥ - دور كيم (Emile) Durkheim (١٨٥٨ - ١٩١٧) :

عالم إجتمع وفاسوف وصعى فرنى كان تلميذاً لكونت ، وشغل منصب أستاذ فى جامعة السورىون من أهم مؤلفاته هى كنبه . « حول تقسيم العمل الاجتماعى » ١٩٨٣ . و « قواء- المنهج فى علم الاجتماع » ١٨٩٥ ، والأشكال الأولية للحياة الدينية « ١٩١٢ .

ويذهب دور كيم إلى أن المجتمع يقوم على الأفكار الاجتماعية المتفق عليها . كما يرجع التطور الاجتماعى إلى ثلاثة عوامل هى . كثافة السكان ، وتطور وسائل المواصلات ، والوعى الاجتماعى .

والتضامن الاجتماعى هو صمة مميزة للمجتمع القديم والحديث والذى كان يحدث آلياً فى المجتمع الأول وعضوياً فى المجتمع الثانى .

والتضامن العضوى فى المجتمع الحديث يقوم على تقسيم العمل ، أى على التعاون الطبقي لكسب ضرورات الحياة (١) .

وينظر دور كيم للفن باعتباره طاقة زائدة ، ولهو لأخائل تحته ، وان المجتمع حين يهتم بالشاط الفنى يكون فى حالة تبديد لوقته وجهده ، وهكذا فإنه يذهب إلى تصوير الفن بأنه لهو وعبت ، وضىاع للوقت والجهد دون أن يكون هناك أدنى أثر إنتاجى يترتب على هذا النشاط .

(1) Durkheim, E : De la Division du Travail Social, par s
Librairie Alcan 1902. P 212 - 213.

٦ - شارل لالو Lalo Charles (١٨٧٧-١٩٥٣)

عالم جمالى فرنسى ، يذهب إلى أن الفن هو عملية التحوير أو التغيير التى يدخلها الإنسان على مواد الطبيعة ، وهكذا يصبح معنى الفن شاملا لجميع أنواع الفنون من ميكانيكية ، وصناعية وتطبيقية تدخل فى ذلك فنون الهندسة ، والطب وغيرها وهى من الفنون التى تستلزم من المهارة والصناعة ما يجعلها تقف على قدم المساواة مع الفنون الجميلة المعروفة مثل . الأدب والموسيقى ، والنحت والتصوير وما إليها . ولكن ما هو العنصر المشترك الذى يوحد أو يؤلف بين هذه الصور المختلفة من الفن إن لالو يذهب إلى أن هذا العنصر يتمثل فى الصناعة أو الإنتاج (١) . وهو ما كان يعنى عند اليونانيين لفظ « التكنيك » الذى يشير عندهم إلى الصناعة بمعناه العام .

ويرى لالو أنه بمقدار ما تتخلص هذه الفنون من قيود الصناعة وآلياتها وتنطلق إلى عالم الحرية والابداع والخيال كلما بدت من الموضوعات المتعلقة بالفنون الجميلة التى تتميز بالرمزية واللعب والمتعة (٢) .

٧ - إيتين سوريو Soriau. E. (١٨٩٢-١٩٢٦)

عالم جمالى فرنسى مشهور ، أهم مؤلفاته كتابه الرئيسى « فى مستقبل الاستطيقا » - L'Avenir de L'Esthétique . يذهب فى فكرته الرئيسية عن الجمال والفن إلى التضامن الضرورى بين الجوانب النفعية والجمالية للفن وهو يقول فى هذا الصدد إن الوظائف النفعية

(1) Lalo Ch : Notions d'Esthétique, P. U. F. Paris 1952 P: 10.

(2) Ibid

(3) Ibid

للعمل الفني لا تكاد تنفصل عن وظائفه الاستيطيقية ، وإننا ربما لمحننا في الجمال الخالص ثمة منفعة خالصة تمكن الشيء من تحقيق غايته بصورة كاملة دون أى مبالغة أو مغالاة . . . وهكذا فإننا لانستطيع أن نعد «الجمال» خاصية متميزة للعمل الفني ، وبذلك نغلق اجمال أمام الفن ونقصره على مجرد خلق الانتاج الجميل»^(١)

وعلى هذا النحو السابق نجد أن سوريو يوحد بين النشاط الفني والصناعى باعتبار أنها يهتافان في المحل الأول إلى إنتاج شيء أو صناعة موضوع ما ، فالفن عمل Travail، وذلك للاعتبارات التالية :-

- ١ - لأنه يحتاج إلى حرفة ، وصناعة ودراسة تخصصية عميقة وجديدة .
- ٢ - لأنه يحتاج إلى مرحلة المحاولة والخطأ .
- ٣ - لأنه يتطلب الاستعداد للتعلم والاحتراف .
- ٤ - يحتاج إلى بذل الجهد والانكباب الشديد على العمل .

وهكذا تتضح لنا صورة العمل الفني باعتباره عملا صناعيا أو حرفة أو مهنة يزاولها شخصا مسئولا ومتفان في تحمل مسئوليته واتقان عمله ، بل ويجتهدا في إبراز أوجه الجمال فيها . فليس بمستغرب إذن على الفنان أن يقدم لنا روائع مبدعة من فنه فهو يكون في حالة ممارسة لنشاطه الخلاق .

والفنان عند سوريو ليس شخصا شاذا أو غريبا لكنه في المقام الأول

(1) Souriau, E : Avenir de L' Esthétique Paris' Alcan. 1929.

محترفاً فهو يقدم إنتاج تكون الجماعة في حاجة روحية وجدانية إليه .

يتبين لنا من مضمون آراء سوربو في الفن أنه يثور على مفهوم « الفن هو » لأنه ينظر إلى الفن باعتباره مرتبط بالصناعة أو الحرفة ، كما ينظر إلى الفنان باعتباره حرفياً أو مهنياً يرى من وراء فنه إلى تحقيق إنتاج مبتكر في مجال فنه .^(١)

وتتطوى آراء سوربو في الربط بين الفن والصناعة أو الحرفة على رفض لآراء اتباع المدرسة الاجتماعية الذين يرون أن الفن مجرد هو وعبث لحدوى منه ، وأنه لا يعد أن يكون مجرد طاقة زائدة يصرفها الفنان في أوقات فراغه وكانت في مقدمتهم عالم الاجتماع الفرنسي إميل دوركايم الذي ذهب في تصوره للفن إلى أنه ضرب من اللهو واللعب ، وإلى أن مكاتته مخفوفة داخل ضروب تقسيم العمل الاجتماعي *La Division du Travail Sociale* لأنه مثل حرفة هامة لا تقل أهمية عن غيرها من باقي أنواع الحرف .

وكان دوركايم وغيره من أتباع نظرية النشاط الفني الحر أمثال شيلر وسبنسر وغيرهم قد ذهبوا إلى وجود علاقة وثيقة بين الفن واللعب وفتحوا نظريتهم عن الفن أنه مجرد طاقة زائدة عن حاجة الإنسان ، وأنه يحاول بسببها بذل نوع من النشاط الذي لا هدف له . إلا تحقيق الذة أو المتعة .

والحق أن هذه النظرية التي تعتبر الفن طاقة زائدة إنما تسعى إلى التقليل

(١) Ibid. P: 22

من قيمته في المجتمع بصفتها حرفة هامة تقوم على الإنتاج والتكوين والبناء. وقد ذهب سوريو في نقد الاجتماعيين وتقيد آرائهم في الفن فقام في سبيل الرد عليهم بكتابة فجل كامل في مؤلفه الضخم « مستقبل الاستطيقا » لتوضيح الصلة بين الفن والصناعة ، وهو يهدف منه إلى بيان قيمة الفن باعتباره وظيفة إجتماعية تمد المجتمع ببعض الموضوعات الخاصة به ، وقد تلخصت وجهة نظره عن الصلة بين الفن والصناعة في النواحي التالية :-

١ - أنه لابد من التسليم بأن هناك ثمة علاقة وثيقة تربط بين مجالى الفن والصناعة من حيث أنها يمثلان معا ضربا من والعمل الإنتاجى « Travail Productif » فكل منهما يقدم لنا بعض موضوعات يتدعها بفعل نشاط إنسانى خاص ...

٢ - أن الفن غالباً ما يدخل في الصناعة ، ويفرض نفسه عليها على الرغم من كل الفروق النوعية التى تظهر بين كل منهما ، وتفرق بينهما ، وتبرز أهمية الفن فى الصناعة فى الحالات التى تتطلب فيه الصنعة قدرا من القيمة الجمالية (١).

٣ - إن الفن عنصر أساسى فى جميع الصناعات والحرف التى تظهر فى مجتمع ما ، ولا يقلل من قدره أن يدخل فيه مئات المصوريين والحرفيين مثل صانعى الأحذية أو التجارين أو الحدادين (٢) فإن هذه الصناعات أو بمعنى أكثر دقة « الحرف » تنطوى مع ما تنسم به من البساطة والتواضع

(1) Ibid. P. 35.

(2) Ibid.

على ضرب من الفن . وإذا كنا نولي إهتماما بالفنون الكبرى فيجدر بنا ألا نغفل هذه الفنون الصغرى التى يمارسها ويدع فيها الكثير من أصحاب المهن والحرف الصغيرة .

ولقد جاء تقسيم الفنون الجميلة إلى عدد كبير لا يحصى منها « الفنون الصغرى » ، وقد رتبت هذه الفنون بطريقة طبقية *hérarchic* ، فإذا كانت فئة الفنون الكبرى تدرج على جميع من يمتلكون قسما وافرا من المعرفة الاستيعابية أو الخبرة الجمالية فإن ذلك لا يقلل على الإطلاق من مكانة وقيمة الفنون الصغرى التى لاتصل إلى حد الخبرة الاستيعابية كما تبدو فى الفنون الكبرى مثل صناعة الأحذية ، والنجارة والحدادة ، والطباخة وغيرها . . . وعلى الرغم من أن السمات الجمالية لاتبدو بوضوح كبير على صناعة هذه الحرف (١) نىذ أننا لا يمكن أن نتخلع عنهم ثوب الفن أو نسقطهم من قائمة الفنانين لأنهم إنما يمارسون عملا أو مهنة تنطوى على شكل من أشكال الخلق والفن . (٢)

٤ - يقوم الفن عند سوريو على نوع من العمل يطلق عليه اسم « العمل الفنى » وهو يتميز عن « العمل الأدائى » الذى يتميز به الصناعة وبذلك يستبدل بهذا التمايز الجديد بين الفن ، والصناعة ، التمايز الكلاسيكى الذى سبق أن عرضنا له من قبل .

ويقوم التمايز بين العمل الفنى ، والعمل الصناعى فى ضوء هذه الاعتبارات التالية :-

(1) Ibid.

(2) Ibid.

(١) - إن الانتاج الفنى يتسم بالطابع اليدوى الخالص فى حين يتسم العمل الصناعى بضرب من الميكانيكية والآلية التى تظهر فى الحرف المختلفة . يقول سورويو : . . . إذا كان الفن يبدو حيا *Oeuvre Vivant* من خلال «العمل الفنى» فإنه لا يبدو كذلك فى العمل الصناعى الآلى لأنه غالبا ما يتسم بالنقص .

٢ - أن العمل الفنى يخاطب ارواحنا ومشاعرنا ووجداننا فى حين يغل العمل الصناعى : الحرفى صامتا لاروح فيه ، لأنه لا ينطوى على أى أثر من آثار الحياة البشرية التى تنعكس على العمل الفنى مثل النقص أو العيب أو السهو أو قلة الخبرة كما أنه لا يحمل أى إنطباع عن التشاؤم أو التفاؤل والبهجة .

٣ - إن العمل الفنى عمل مختار ومفضل لدى أغلبية الأذواق لأنه يتسم بالأتقان والدقة ، *Ouvrage bien Fait* ، فى حين لا يلقى العمل الصناعى نفس هذه الأهمية والاقبال ، لأنه يفتقد القدرة على الحياة . بذاته كما يفتقد الشعور بالحب أو البغض لأنه إنتاج كلى . أو بالجملة ، ومن الممكن الاكثار منه فى أى وقت يشاء فيه الجمهور ذلك .

والحق أن الغالبية العظمى من الأذواق تميل إلى إختيار الانتاج الفنى البدوى^(١) ، وتقبل عليه أكثر من ميلها إلى الانتاج الصادر عن أكمل الأجهزة الميكانيكية وذلك لما يتصف به الانتاج الصناعى من الرتابة *monoton* والاطراد ، وهو ما يعبر عن النقص وعدم الاكتمال^(٢) .

(1) Ibid.

(2) Ibid.

اتضح لنا بما سبق كيف يتدخل الفن في الصناعة بشكل كبير ، ولو أننا قد اطلعنا على تعريف علماء الجمال التجريبيين لوظيفة الفنان الأولى ؛ والتي تعنى أنه يقدم لنا مجموعة من الصور والأشكال التي تراح لرؤيتها حساسيتنا الجمالية لأدركنا إلى أى حد تمتد يد الفن الساحرة إلى مجال الصناعة ، فمن ذلك الذى يتغافل عن وجود الفن في حياتنا ، إن جميع ما نستعمله من أدوات وأجهزة وأشياء خاصة إنما تنطوى على مسحة فنية ظاهرة أو خفية .

ولقد دفع شغف الانسان بالجمال أصحاب الشركات والمصانع والمبتجين إلى الاهتمام بالجوانب الجمالية في صناعاتهم وإبراز مقدار إبداعها ، ومدى قدرة صناعاتها وزخرفتها على لفت الأنظار ، وجذب إعجاب الجمهور . والأمثلة كثيرة على صناعات تهتم بإبراز العناصر الجمالية في معروضاتها كصناعة الأثاث والأقمشة ، والأجهزة الكهربائية ، وغيرها من الأدوات المنزلية ، والخاصة بالفرد .

وعلى هذا النحو يتبين لنا إلى أى حد تسهم الجوانب الجمالية جنباً إلى جنب مع الوظائف النفعية في تقدير قيمة العمل الفنى والصناعى على السواء . ولهذا يمكننا أن نقول أن الصناعة الحديثة في طريقها نحو تطبيق النظرية التجريدية abstract في نطاق الانتاج الصناعى نفسه على ما ذهب إلى ذلك هربرت ريد بقوله : « إن الصناعة ذاتها تنطوى على فن حقيقى » ^(١)

(1) Read. Herbert : Art and Industry London, 1944 P. F.

وسوف نحاول إجمال مذهب سوريو في النواحي التالية :

١ - يتجه مذهب سوريو اتجاها عقليا في سبيل وضع ضربا من الوضعية الروحية : (١)

٢ - يرى سوريو أن الخطوة الأولى في طريق العلم هي تقرير موضوعية الظاهرة الجمالية موضوع دراسته ، ومن ثم يجب استبعاد مفهوم « القيمة الجمالية » من مجال الدراسات الجمالية لأنها فكرة ذاتية ثانوية محضة .

٣ - يذهب سوريو إلى التأكيد على موضوع شيئية علم الجمال ، ورفض تصور الأنحكام التقديرية ، ومن ثم فانه يجمع هنا بين مجال الفن ، وعلم الجمال .

٤ - يعبر مذهب سوريو في الجمال عن رفض النزعة الانطباعية في الفن لأن الانطباعات لاتضمن لنا الحقيقة الكامنة وراء الحكم الجمالي ومن هذا المنطلق فانه يؤمن بوجود ذوق صحيح وذوق فاسد . وبالتالي وجود حقيقة جمالية ، أما الاعتقاد في النظرية الذاتية في الجمال فانه يعنى التخلي عن الرغبة والامل في التقاطع على مسائل الفن والذوق (٢) .

٥ - ويذهب سوريو إلى أن صورة العمل الفني هي كيمييته الداخلية

(١) سوريو . ١ : مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا ، ترجمة د . عبد الرحمن بدوي . الجزء الثاني ، دار النهضة العربية القاهرة ١٩٦٧ ص ١٢٧ .

(٢) نفس المرجع ص ١٢٨ .

Qualité ومن ثم فانه لا يفصل بين الصورة والمادة ، لأن الصورة تصبح مضمونا غير منفصل عن ماهية الشيء ذاته .

٦ - تنطلق رؤية سوريو الجالية إلى النظر إلى الكون . وهو ذلك العلم المكوني Cosmologique الذي يتم بالصور Formes وعلى هذا الاعتبار تتحول نظرة الفنان الخاصة والذاتية في خالق الأشياء إلى نظرة ذات طابع كلي ، فتصبح الاستطيقا هي المعرفة العقلية المنظمة لمبادئ الكون الصورية (١) .

٧ - يقرر سوريو في مبحثه الجمالي أن القبح يمكن أن يكون له مكانة في الفن ، وهو يذهب على عكس كنت وشيلر إلى أن عاطفة الجميل ، خاصة عاطفة السامي ليست ذاتية خالصة ، كما أنها ليست مجرد مظهر ، فمن بين كل الطوائف نجد أن عاطفة السامي هي الأوفر حظاً من الموضوعية وفيها انفصل عن أنفسنا بأكبر قدر (٢) .

٨ - يتجه سوريو وجهة أخلاقية في استمطيقاه ، فهو يعتبر أن للفن دورا كبيرا في مجال الحياة الأخلاقية للإنسان وحيث أنه يسهم في إثراء حياتنا الباطنية فانه يحقق بالتالي رسالة الأخلاق « فالفن الاسمي هو ذلك الذي يصنع

(1) Souriau. E : L'Avenir de L'Esthétique p. 147.

(١) سوريو أ : مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا

جمالا ليس في الخرافات البسيطة بل في الحياة الواقعية ويدعو أكبر قدر ممكن من الموجودات إلى ملأه الوجود ويبين لها الوسيلة ويعطيها إرادة الحياة بعضها إلى جوار بعض . وبعضها من أجل بعض في سلام وانسجام أنه الأخلاق » (١)

٩ - هكذا يبدو لنا أن سوريو قد قدم لنا نسقا اسطيقيا فلسفيا روحيا . بيد أنه مال إلى الاتجاه الواقعي فقد تصور أن علم الجمال هو علم الصور ، لكن هذه الصور ، تمثل في الوقت نفسه ماهية الموضوع الجمالي وحقيقته السامية الباطنة .

ويرجع الفضل إلى سوريو في إدخال فكرة الشيء على محال الدراسات الجمالية ، فتأدى ذلك إلى التوصل إلى معالجة بعض قضايا ومشاكل علم الجمال مثل مشكلة العلاقة بين الصورة ، والمادة ، أو الشكل ، والمضمون .

ومع ذلك فقد تعرض مذهب سوريو الجمالي للنقد باعتباره قد قدم نسقا فلسفيا أفلاطونيا (روحيا) قسم فيه الوجود إلى عالمين هما عالم المادة ، وعالم الصورة وجدير بالذكر أنه قد جعل من روح الفنان الملهمة وسيطا بين عالمي المادة والصورة . وبهذا التصور يكون قد خلع عن علم الجمال الذي أراده موضوعيا وكلية هذه الروح الموضوعية ، وبالتالي أبعد عن أن يكون مجرد علم وضعي ومن ثم يصدق الدكتور

زكريا إبراهيم حين يقول عن فلسفة سوريو : « ... نحن هنا بازاء فلسفة
جمالية تحاول جاهدة أن تجعل من الظاهرة الجمالية واقعة موضوعية ، ولكنها
تنتهى فى خاتمة المطاف إلى الخلط بين الفلاسفة والفن فتقدم لنا مذهبا ميتافيزيقيا
فى البناء الاستطيقى للوجود » (١) .

(١) زكريا إبراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، مكتبة مصر
القاهرة . ١٩٦٦ - ص ٣٥٥ ، ٣٥٦ .

الفصل السادس

مدارس الاستطيقا

١ - آراء المدارس حول طبيعة الجمال

* الجمال الطبيعي والفني .

أ - الموقف الموضوعي .

ب - الموقف الذاتي .

ج - الموقف الموضوعي الذاتي .

قدمنا في - الأربعة فصول السابقة - للنشأة التاريخية لدراسة الجمال ، ولمعنى الاستطيقا ، كما عرضنا تصور شامل للعمل الفني الجمالي بين الفكرة المبدعة والتنفيذ الصناعي ، وكذلك للاتجاهات النظرية ، والتجريبية في علم الجمال الحديث وفي هذا الفصل نعرض لآراء المدارس حول طبيعة الجمال ، وموقفها منه ، وصلته بالظاهرة الفنية .

١ - آراء المدارس حول طبيعة الجمال الطبيعي والفني :

لقد اختلفت الآراء بين علماء الاستطيقا حول تحديد طبيعة الظاهرة الجمالية ، فمنهم من انتهج نهجا مثاليا في دراسته لهذه الظاهرة ، ومنهم من توخى مسaire الواقعية ، كما أن من بينهم من اتخذ موقفا ذاتيا بين الموقفين السابقين المثالي ، والواقعي .

وعلى هذا النحو تنشأ مشكلة الاختلاف بين علماء الجمال الذاتيين والموضوعيين .

وسوف نحاول فيما سيأتي تتبع هذه المشكلة منذ البداية ، أي منذ اللحظة التي بدأ الإنسان لينظر فيها إلى الطبيعة حوله ، ويحاول تحديد مفهوم الجمال من خلال هذه الرؤية الخارجية ويتساءل هل الجمال موجود في الخارج ، أي كامن في الطبيعة؟ أم أنه لا يعد أن يكون شعورا نخلمه على الظاهرة الموجودة أمامنا في نطاق الطبيعة ؟ إن هذه هي القضية منشأ الخلاف بين مدارس الجمال .

وسوف نحاول أن نشرح فيما سيأتي مشكلة الصلة بين الطبيعة ، والفن ، مادام أن الأخير يكون على صلة وثيقة بالأولى أي أن الطبيعة - كما عرفها البعض - هي أصل الفن ومنشأه .

الطبيعة والفن :

ليس هناك من شك في أن العمل الفني هو الوجود العيني الظاهر أو المرئي ، وهو الذي يمثل باعتباره موضوعا ملموسا أو واقعة مادية جزءه لا يتجزأ من الطبيعة الماثلة أمامنا وعلى هذا النحو فقد حدا هذا الخلق أو التكوين الطبيعي للعمل الفني - والذي يستحيل أن يوجد بغيره في بعض الفنون - ببعض إلى الاعتقاد في أن الطبيعة هي أصل الفنون ، وعلى جهاها وسحرها .

والحق أن هذه النظرة إلى أصل الجمال ، ومحاولة محاكاة الطبيعة ، إنما تعد نظرة بدائية في تاريخ الجاليات والفنون ، فقد نظر بعض علماء الجمال إلى الفن باعتباره مجرد محاكاة أو نقل من الطبيعة .

كما ذهب هؤلاء إلى أن الفن هو الجمال فحسب ، ولما كان الفن هو تقليد الطبيعة ، فمن ثمة كانت الأخيرة هي المثل الأعلى لكل ما هو جميل ، وهكذا فقد خلت - في نظرهم - من كل ما هو دميم واقتصرت على الجمال فحسب .

ولقد عبر كل من أفلاطون وأرسطو عن محاكاة الطبيعة في الفن ، ويظهر ذلك خاصة في موقف أفلاطون قبل كتابه الجمهورية ، بيد أنه يرتفع من الطبيعة بعد ذلك إلى المثال . الذي يعلو على المحسوس ويتجاوزه . في حين أن أرسطو يتجه إلى المحاكاة كذلك ، إلا أنه يحاول تغيير المصور الواقعية أي القيام بتعديل يبرز فيه الأثر الفني ، والتكامل الذي لا يتعدى نطاق الطبيعة (الواقع) .

وإذا تتبعنا موضوع محاكاة الطبيعة فسوف نجد أن

روسو (١) Rousseau هو أول من دعا إلى عبادة الطبيعة وتمجيدها ولم يابث هذا الاتجاه الفلسفي الذي اتجه إليه هذا الفيلسوف أن تحول إلى مجال الفن ، متمثلاً في مذهب ديدره ، ورينان ، ورسكن وغيرهم .. من الذين تصوروا أن الطبيعة تقدم للانسان أجمل وأكل المخلوط .

ولقد قدم رسكن Ruskin مذهباً في عبادة الطبيعة وتمجيدها فرأى أن الفن الكامل الحقيقي هو الذي يمسك وجه الطبيعة الكلي الكامل (٢) ، وهو ذلك الفن الذي يختلف عن الفن الناقص الذي يصطنعه الفنان من عنده ، ومن تصورات الخاصة ، فيبدو ناقصاً محققاً . وهكذا يذهب رسكن إلى أن النقل الحرفي من الطبيعة هو السر وراء تحقيق الجمال في الأعمال الفنية (٣) . وعلى هذا النحو يصبح التصوير عينياً ، ولا يمثل غير أشياء واقعية موجودة (٤) .

وهكذا نجد أن بعض آراء فلاسفة الجمال تذهب إلى أن الفن مرآة للطبيعة .

وكان نتيجة هذا الاعتقاد في جمال الطبيعة ، وأثرها على الأعمال الفنية ،

(١) روسو (١٧١٢-١٧٧٨) فيلسوف وسياسي فرنسي ، من أهم أفكاره فكرة « العقد الاجتماعي » التي يذهب فيها إلى أنه لا تسوغ الحكومة إلا إذا ظلت السيادة في يد الشعب .

(2) Lalo, Ch: Introduction a L'Esthétique Paris Colln. 1912
P. P. 49. 52.

(3) Ibid

(4) Read, Herbert : The Philosophy of Modern Art p. 275.

وهو ازدهاء الفلاسفة أتباع النزعة الطبيعية للمصورين والرسميين الذين يحاولون رسم الخطوط . وابتداع المناظر من خيالهم ، وتركيب الألوان التي تروق لهم .

ولقد ذهب أتباع المذهب الذى يعبد ويبجل الطبيعة إلى الاعتقاد فى أن الجمال الطبيعى (الواقعى) ينطوى على جماله الفنى ، وقيمتها الجمالية الخاصة ، وهو لذلك لا يكون فى حاجة إلى أن يتمثل فى نفسية الفنان ، لكى يعبر عنه من خلال مفاهيمه الخاصة وأسلوبه الذاتى .

وهكذا كان للطبيعة مدرسة وفنانين عشقوها وعبدوها على رأسهم روسو ثم أتى بعده ديدرو^(١) الذى يقول عن جمال الطبيعة : « .. أنه يستحيل

(١) كان ديدرو ديسى Diderot, Denis (١٧١٣ - ١٧٨٤) فيلسوفا ومفكرا فرنسيا من فلاسفة نهضة التنوير ، عمل محررا ، وناشرا فى الاسكولويدا (الموسوعة) .

تدرج فاسفته من الالهية ، والمثالية ، إلى المادية فى الطبيعة وعلم النفس والمعرفة . اهتم ديدرو بوضع نظرية مادية عن الوظائف النفسية ، وكان له السبق فى النظرية الآلية التى تذهب إلى أن الانسان والحيوان مزودان بقدرة على الشعور والذاكرة .

وجدير بالإشارة أن ديدرو - ولشدة تأثره وعبادته للطبيعة - كان قد رفض تلقائية الفكر التى تنبع من الاتجاه المثالى ، وذهب إلى التأكيد على معرفة الاستدلال من الطبيعة ذاتها . بحيث لا يكون للانسان أى دور فى هذا الموقف المعرفى ، إلا دور المسجل للظواهر المعروفة له عن طريق الخبرة ، وكانت التجزئة والملاحظة هما وسياتى المعرفة .

عليها أن تخطئ. لأن كل صورة خاطئة أم دميعة ثمة علة ما» (١)

أما رينان Renan فإنه يغالى في تمجيده للطبيعة ، فيقول : « اننا لانجد في الطبيعة بأسرها أدنى خطأ فى الرسم ، بل ربما كان الأدنى إلى الصواب أن نقرر : أن العالم جميل إلى أن تمسه يد الانسان » (٢)

أما رسكن ، وهو يذهب كذلك إلى القول بعبادة الطبيعة فيرى أن مهمة الفنان تتمدد فى نقل الحقيقة على ما هي عليه ، وأنه لا ينبغي عليه ألا يحجل أى جانب من جوانبها .

ويذهب كونستابل Constable إلى دعوة الإنسان إلى فهم الطبيعة خير الفهم . كما يشبه الفنان بالعالَم الذى يحتاج فى ملاحظة عمله إلى الدقة والصبر ،

== وكان لديدرو نشاط كبير فى الموسوعة . فاجتهد فى نشر الأفكار الجديدة ونقد الأفكار القديمة . وفضلا عن نشاطه الفكرى فى نشر مقالاته وآرائه فى الموسوعة كان له نشاطا فكريا فى الفنون والنقد الفنى ، كما أرسى الأسس لعلم جمال واقعي جديد ، وعمل على تطبيق مبادئ علم الجمال فى رواياته ومسرحياته . وكانت روايته « ابن أخ رامو » (١٧٦٢ - ١٧٧٩) من أشهر أعماله الأدبية ، وكذلك « مقالته فى التصوير » . وكان لديدرو كتابات لاتقل أهمية فى مجال الميثافيزيقا منها : « آراء حول تفسير الطبيعة » ١٧٥٤ ، و « مناقشة بين دالبير وديدرو » ١٧٦٩ ، و « المبادئ الفلسفية فى المسادة والحركة » ١٧٧٠ و « عناصر الفسيولوجيا » ١٧٧٤ - ١٧٨٠ .

(١)

(٢) زكريا إبراهيم : الفنان والإنسان ، مكتبة غريب . القاهرة

ص ٦٩ .

ويرى أن فن رؤية الطبيعة هو ضرب مكتسب من الفن يحتاج إلى الكثير من الخبرة والمران (١) .

أما دولاكروا Delacroix, H فإنه يغالى فى تأكيد عبادة الطبيعة وعما كانتا فهو يقول فى معرض أهمية محاكاة الطبيعة ، والتعلم منها : - « إن الطبيعة ليست هى المدرسة الكبرى للفنان ، وإنما هى أقرب ما تكون إلى معجم يرجع إليه الفنان حينما تعوزه المعرفة الفنية الدقيقة ، فنحن نعود إلى الطبيعة لكي نستفيد منها رأى بخصوص اللون الصحيح ، أو التفصيلات الجزئية الدقيقة ، كما نرجع إلى القاموس ، لكي نبحث عن المعجاء الصحيح للكلمة ، أو المعنى الحقيقى للفظ أو الاشتقاق اللغوى للمصطلح ، ولكن كما أننا لا نعد القاموس عملاً أدبياً فنقل عنه ، أو قطعة نثرية مثالية نعمل على محاكاتها ، فكذلك يجب على المصور ألا يعد الطبيعة نموذجاً فنياً ينسخه ، أو قطعة فنية مثالية ليس عليه سوى أن يعتمد إلى محاكاتها . حقا أنه لا بد للفنان من أن يثشد لدى الطبيعة ضروبا عديدة من الإيحاء . وبخاصة حين لا يكون قد تجاوز بعد مرحلة البحث عن مفتاح أنغامه ولكن من واجبه أن يتذكر دائما أن أى انسجام يقيمه على مثل هذه الدعامات الطبيعية لا بد من أن يكون وليد تخياله الفنى وحده » (٢) .

وقد مزج بعض علماء الجمال بين الاتجاه للطبيعة ، والزرعة التعبيرية فقد قال رودان Rodin A « لتكن الطبيعة ألهتك الوحيدة » وهو يذهب إلى

(1) Read, Herbert : The Philosophy of Modern Art p. 80.

(٢) نقلا عن الدكتور زكريا إبراهيم . المرجع السابق . ص ٧١ - ٧٢ .

أن الفنان الحقيقي هو الذى يعتمد أولاً وقبل أى شئ على إنسانيته : أو حضوره النفسى (١) .

فليس المهم فى الفن أن يبدأ الفنان بنقل صور وخطوط الطبيعة بصورة حرفية لا تدع مجالاً للمساته وتعبيراته ، أو تعطى انطباعاً أصيلاً عن شخصيته . وعلى هذا النحو يهيب رودان بالفنانين أن يحاولوا تجسيد الموضوعات الطبيعية المألوفة للجسم - ور ، وأن ينظروا إلى الأشياء الطبيعية نظرة فنية حتى يتسنى لهم أن يكشفوا عما فى باطنها من جمال خفى لا يفتن إليه المشاهد العادى - وعندئذ يصبحون فنانين حقيقيين .

والانجاء إلى محاكاة الطبيعة فى الفن ، اتجاء قديم قدم الانسان ، فقد بدأ الانسان فى محاكاة الطبيعة ورسم حيواناتها « وأوضح تعبير على ذلك هو العلاقة بين المحاكاة والسحر فى الرقصات الدينية للشعوب البدائية ، كما ابرز هذا التقليد للطبيعة بالسحر والشعوذة » (٢) .

الخيال والفن :

على الرغم من اجماع الكثيرين من علماء الجمال على أن الفن الأصيل هو ذلك الضرب من الفنون الذى يتوخى التقليد أو المحاكاة من الطبيعة - لأن الواقع الطبيعي إنما ينطوى على أسرار آيات الجمال ، وأن على الفنان إذ أراد لفنه الخلود أن ينقل الطبيعة خطأ خطأ ولونا ولونا - بيد أن البعض قد ذهب يقلل

(2) Read, Herbert : The Philosophy of Modern Art p. 207.

(٢) أر نولد هاو زر : الفن والمجتمع عبر التاريخ . ج١ (١) ت د . فؤاد زكريا . م . أحمد خاكي . دار الكتاب العربى للطباعة والنشر . ١٩٦٧ ص ٢٠

من غلواء هذه النزعة القديمة وينادى بدخول العنصر الانساني ، كما فعل رودان ومالرو وغيرهما ممن أهابوا بتدخل العنصر الشخصى فى العمل الفنى ، وتحقيق الابداع .

وهناك من بين الآراء من يذهب إلى أن الفن وتحقيق الجمال لا يعد أن يكون مجرد خيال وماطفة جياشة تعترى وجدان الفنان فيبدأ على أثرهما فى خلق عالم جديد مختلف تمام الاختلاف عن العالم الذى يعيش فيه .

يبد أن هذا الرأى قد فنده اتباع مذهب العمل والجهد فى الفن ، ولو أن النشاط الفنى قد اقتصر على ربط الفن بالخيال ، لكان هذا الاتجاه قد أغفل ما تنطوى عليه العملية الفنية من قدرة وخلق ، ومن جهد وعرق .

والحق أن العمل الفنى فى حاجة ضرورية إلى الطبيعة الخارجية ، وإلى الخيال الإنسانى فضلا عن الاعتماد على العقل والذكاء ، وما ينطوى عليه العمل الذهنى من قدرات تسهم فى خلقه وتنظيمه ، وتحقيق التناسق فيه .

ولما كان الفن تعبيراً أصيلاً عن التجديد والابتكار فقد وجد صدى لدى الفلاسفة ، بل لقد أصبح الكثيرون منهم فنانين ، لهم مذاهب وآراء فى الفن ، كما كان الفنان من جهة أخرى فيلسوفاً لأنه يفكر ويحلل ، وابتكر ويجدد ، يخلق ويدع ، يغير ويبدل ، ويصنع الجديد والجميل فى عالمه الخاص ، عالم الفن .

والفنان هو الذى يتناول الطبيعة أو المادة ليصنع من أى منها عملاً جديداً . وجيلاً ، فإذا تناول الطبيعة بالتصوير ، وحاول التجديد فى رسومه والابتكار فى ألوانه دخل فنه فى هذه الحالة فى زمرة الفنون الجميلة ، ورغم أن

الفنان يحاول أن يسمو بفنه على مستوى الطبيعة ، إلا أن ذلك لا يقال من قيمة العودة إلى الطبيعة (الواقع) باعتباره ممثلاً لمادة الفنان ، ولعناصر فنه الأولى (١) وفي الوقت نفسه لا تحول دون إبراز عبقريته وأصالته التي تظهر من خلال عمله . .

وعلى هذا النحو السابق يصبح موضوع علم الجمال هو القيم الإيجابية أو السلبية ، بمعنى دراسة الجمال والقبح في العمل الفني .

والفن بمعناه الواسع يشمل الفنون التطبيقية بصفة عامة كاللحام ، والنجارة ، والطب ، والزراعة (فن تنسيق الزهور وغيره) والكثير من الفنون التطبيقية ، وهذه الأنواع تختلف عن الفنون الجميلة مثل الأدب ، والموسيقى ، والتجوير والنحت ، والرقص ، والغناء ، وغيره . . .

الفنون التي تمثل النوع الأول هي ضرب من الفن (العملي) أو التطبيقي ، وهي من ثم لا تدخل ضمن ضروب الفنون الأخرى اللهم إلا إذا اتسمت بمسحة جمالية فهي تمثل حرفاً أو مهناً ، وتهدف إلى تحقيق تقع الانسان وقد أحصى أحد العلماء الأمريكيين هذه الفنون فوجد أنها مجموعة كبيرة جداً وتنطوي على جميع أنواع الفنون نذكر منها على سبيل المثال : فن النجارة ، فن صناعة المعادن ، فن ديكور المنازل ، فن تصميم الشعر . فنون الهندسة المعمارية ، وفنون البناء وكذلك فن تنظيم المائدة أثناء تناول الطعام ، فن تخطيط وتنظيم المدن ، فضلاً عن فن صناعة الملابس والأزياء ، وفن تنسيق النباتات (الأزهار والأشجار) داخل المنازل ، أو في ميادين وشوارع المدينة .

1) Read, Herbert ; The Philosophy Of Modern Art. p. 221.

وغيرها... أما الفنون الجميلة فهي ذلك الصرب من الفنون الذي ينمو في مناخ الحرية ، ويسعى إلى تحقيق الابداع والمثالية ، ويتطلب النشاط الحر الطليق ، والخيال الخصب ، وهو فن ليس له غايات نفعية ، كما أن صورته تنطوي على رموز تدل عليه بطريقة مباشرة . أو غير مباشرة وهو عمل مغم بالعاطفة ، ثرى بالاحساس والانفعال ، فضلاً عن احتوائه على دلالة نفسه ، ويمثل هذا النوع من الفن مجموعة الفنون الرفيعة (الجميلة) الأدب ، الموسيقى ، التصوير ، والنحت ، والغناء ، والرقص ...

وسوف نحاول فيما سياتى عرض آراء المدارس حول طبيعة الظاهرة الجمالية ، من حيث الموضوعية أو المثالية .

أ - الموقف الموضوعي :

يتمثل الموقف الموضوعي في آراء علماء الجمال الموضوعيين الذين يرون أن الجمال أو « صفة الجميل » حالة ، أو قائمة في الشيء الجميل بذاتها ، وهي موجودة وقائمة سواء وجدت من يدركها أو لم تجد . وعلى هذا النحو يؤكد على وجود الجمال داخل الظاهرة الجمالية ، أو الفنية ذاتها بقطع النظر عن وجود عقل يدركه ولهذا نجد أن هؤلاء العلماء يجمعون على اتفاق الآراء بين جميع الناس على مستوى الجمال ، وتحقيقه في الظاهرة ، وهذا الرأي العام أو المطلق الذي يرد أذواق الناس جميعاً إلى وحدة عامة تتعلق بمستوى الجمال الموجود في الشيء نفسه هو ما يعرف بالموضوعية الجمالية .

ولقد كان أفلاطون هو أول من نادى بموضوعية الأحكام الجمالية ، والاتفاق العام بين الناس على تذوق الشيء الجميل في كل زمان ومكان ، فجعل للجمال مثالا ، ووحيدتين قيمة الجمال ، وقيمة الحق .

والحق أن الفلسفة اليونانية كانت تسعى بوجه عام إلى إدراك القسيم وممارستها ، والاعتقاد بأن هذه القيم تطابق فكرة الكمال ، فالحق والخير والجمال هي قيم تتطابق مع الكمال..

و قد نظر أفلاطون إلى الجمال باعتباره ممثلاً في الحق والخير ، وأنه من هذا المنطلق فقد تصور أنه لا يمكن للفنون أن ترقى إلى مستوى الطبيعة التي تضم كل كمال وخير وجمال ، لأن الطبيعة التي يحاول الفن محاكاتها هي الأصل وهي لذلك أكمل وأجمل بكثير من الصورة أى من العمل الفني . وتأسيساً على ما سبق نجد أن أفلاطون - في جمهوريته - يزدري الفنون التي تحاول مسخ الطبيعة وتقليدها ، ويكتفي بوجود الطبيعة ، أو الأصل الكامل . وقد سبق أن ذكرنا أنه كان أول من انتهج نهج التربية والتوجيه الفني ، فاستبعد أنواع الفنون التي رآها مفسدة لأخلاق الشباب ، واحتفظ ببعض أنواعها وخاصة في فن الموسيقى - ممن تميزت بانارة مشاعر الحماس ، والقوة عند الشباب .

وهكذا فهل من الممكن الأخذ بهذا الاتجاه الذي يتخذ من الطبيعة ، أصلاً للجمال والكمال والحق - في ضوء ما سبق تقديمه عن الحقيقة الموضوعية للجمال ومن ثم يصبح الجمال الطبيعي هو مثال الحق والخير ، لأن هذا الضرب من الجمال متعلق بالمثال - أو إدراك مثالي الجمال ، وأنه يتمثل في الحقيقة الموضوعية المنفصلة عن قوانا الإدراكية ، والشعورية التي لا دخل للفنان فيها على الإطلاق .

الحق أن الجمال ، أو ظاهرة الجمال الفني هي ظاهرة تنبع من نفس الفنان ، ومن خلاصة تجربته مع الواقع ، ومع نفسه (خياله وماطفته وخبرته)

لكن ذلك لا يحول دون وجود الجمال في الشيء الموضوعى ، أو في الظاهر ذاتها ، ولكنه لا يعتمد على وجود هذا الجمال وحده في إدراك حقيقة الجمال . ولو كان الأمر كذلك لصارت أحكام الناس على الظاهرة الجمالية واحدة عامة ، وهذا يستحيل في مجال نسبي ، خاص أو ذاتي كجمال الجماليات ، أى مجال تلعب فيه النزعة الذاتية ، والطابع الفردى دوراً رئيسياً .

ولو - فرض جدلاً - وكانت الأحكام الجمالية متعلقة بالموضوع ، لأصبحت أحكام الناس الجمالية فى مثل القواعد والأحكام الموضوعية العلمية من حيث عموميتها وموضوعيتها .

لكن عالم الجمال يطلعنا على اتجاه مخالف لما ورد عند أفلاطون عن محاكاة الطبيعة ووجود حقيقة الجمال الموضوعية ، أنه عالم خاص ، فردى . يتميز بالانطباع الشخصى ، والجمال لا يصبح جميلاً بالطبيعة فحسب بل يصبح كذلك نتيجة جهد وعمل الفنان ، ونتيجة خبرته ، وذكاؤه ، فضلاً عن مدى عمق موهبته وعشقه لفنه ، وهذا الفن الجميل الذى يبدعه الفنان يتلقاه جمهور المشاهدين (المتذوقون) ويصدرون أحكامهم عليه

ب - الموقف الذاتى :

وفى مقابل الموقف الموضوعى ، ظهرز الموقف الذاتى وكأنه كان رداً على غلواء الموقف الأول فى إبراز موضوعية الجمال . وكان تولستوى هو أبرز مثال على هذا الاتجاه الذى يرى أن حقيقة الظاهرة الجمالية متوقف على مدى ما تحدته من أثر فى نفوس المشاهدين أو المتذوقين .

وقد ذهب تولستوى إلى أن الانسان يستطيع أن ينقل أفكاره إلى

الآخرين عن طريق الكلام ، في حين أنه ينقل إليهم عاطفته وشاعره عن طريق الفن ، وعلى هذا النحو أصبح الفن عنده هو مجرد أداة لتوصيل العواطف بين الأفراد « يتحقق عن طريقها ضرب من التناغم لوجداني فيما بين بنى البشر » (١) على اختلاف أجناسهم وألوانهم وحضاراتهم .

والواقع أنه ينبغي على العمل الفني الذي يقدمه الفنان أن ينطوى على الخصائص التي تجعله قريباً من خيال الناس وعقولهم ولذلك فإن وضع الجمال في داخل الظاهرة الفنية نفسها إنما يشل تفكير الفنان ، ويعلق السبل أمام التعبير الشخصي عنه ، وهكذا تلعب الشخصية دوراً في إدراك الجمال كما أن قيمة الأثر الفني الحقيقية ، إنما ترجع منذ البداية إلى مقدار تأثيره على المشاهدين . ومن ثم فالجمال حقيقة متعلقة بنفس من يدركها ، وليست خاصة ، أو موضوعية في الشيء المتسم بالجمال . وهي لذلك حقيقة نسبية متغيرة ، وليست مطلقة ، أو عامة وثابتة .

جـ - الموقف الموضوعي الذاتي :

وهناك موقف ثالث يقف بين الموقفين السابقين هو الموقف الذاتي . وهو على ما يبدو من عنوانه يجمع بين طرفي الموقفين السابقين أو يجمع بينهما .

والحق أن للموقف الثالث صعبته وأصالته من حيث أنه يذهب إلى الجمع بين الذات ، والموضوع في تكوين الأحكام الجمالية . فإن الجمال القائم في موضوعية كاملة لا يفسح الفرصة للتعبير عن حكم الذات الفردية المتسم بالتغير وهي قوام الحكم الجمالي السليم الذي يعبر عن أذواق المشاهدين .

(١) زكريا إبراهيم : الفنان والإنسان . مكتبة غريب . ص ٨١ .

وإذا كنا بصدد طرح موضوع حقيقة الجمال بين الموضوعية ، انثالية وبين الذاتية النسبية ، فالتنا نواجه بمشكلة هامة في هذا الصدد ، وهي هل ما ينطبق عل الجمال ، ينطبق بالتالى على القبح . وخاصة ونحن نعلم أن الفن قد ارتبط في أذهان الناس بالجمال حتى لقد ظنوا أن مهمة الفنان الحقيقية هي محاولة إبراز ما تنطوى عليه الطبيعة من الجمال ، وكشف ضروب الجمال الأخرى الواقعة في نطاق الواقع ؟

الحقيقة الجمالية ، والقبح الجميل :

مما لا شك فيه أن لفظ القبح يثير في أذهاننا كل ما يتصف بالنقص والشر ، والاجرام أو الانحراف أو التشويه ، وقد اعتدنا أن نستمتع بالفن الجميل على النحو الذى تستريح له عيوننا ، وتتهيج به أئدتنا كما يفعل له وجداننا ، وكما اعتدنا من ناحية أخرى أن نخرج من دائرة احساسنا الجمالى كل ما هو مقزز أو شرير

بيد أن الحقيقة تطلعتنا على أنه يمكن أن يوجد الجمال فى القبح ، وأن المفهوم الأخير يمكن أن يمثل ضربا من الجمال إذا عبر عنه بصدق وتعبير واضح - وقد سبق لنا الإشارة إلى هذا الموضوع مع إعطاء الأمثلة .

ولن نستطرد كثيرا فى عرض هذا الموضوع ، بل سوف يتبلور رأينا فى القبح باعتباره شيئا يدخل فى دائرة الفنون الجميلة إذا ما صدق الفنان فى التعبير عنه ، أى كان خلقه له متسا بالواقعية والحيوية . وقد يصبح القبح الطبعى كالوحش المسمى ، أو الثعبان السام القبيح ، أو الحية الرقطاء عنصرا ايجائيا « فى الفن » ، فالكثير من مواقف الحياة قد تثير فىنا الشعور بالحلب أو الجمال ، فى حين أنها تعبر عن مواقف معينة وقبيحة فى

الحياة مثل الحب ، والشر ، والدسائس ، والقتل ، واهتزاز القيم ، وغيرها من القيم المختلفة الناقصة . . . ومع ذلك فإن سماعتنا لهذه المواقف في عروض المسرح من خلال الأعمال الكوميديّة إنما تجعلنا في حالة من السرور والبهجة والشعر بالجمال والاستحسان .

والحق أن المشكلة الكبرى التي يقع فيها الفنان هي مسألة عدم توحيه للانسجام في فنه ، ومساارعتة إلى تقديم أعمال خيالية ، لا أثر فيها لنظام أو الصياغة أو الانسجام - وهنا يكن القبح - .

وتأسيسا على ماسبق يمكننا أن نعد القبح ضرا من الخروج على مسيرة الفن الحقيقية ، وإخلالا بنظامه وإنسجامه وترابطه ، ووحدته ، فالتشوي الذي يبدو قبيحا في الطبيعة ربما ظهر جميلا من خلال ريشة الفنان .

وهكذا ينبغي لنا التمييز بين الجمال ، والقبح الموجودين في الطبيعة ، وبين الآخرين اللذين يتجلىين من خلال صناعة الفن . وهذا يؤكّد دور الفنان في خلق الجمال والقبح ، من خلال استعداداته الشخصية ، أي مواهب عقله ، ورعاية خياله ، فضلا عن تمسكه بتحقيق الوحدة ، والواقعية والانسجام في أعماله الفنية ، والمحاكاة الخلاقة والحية للواقع ، لا المحاكاة التقليدية التي تنقل الطبيعة باعتبارها نسخة متكررة في العمل الفني ، ومن ثم فإنها تخلو من روح الخلق والابداع ، ولا تحمل طابعا أو بصمة أو تعبيرا ، يشير إلى المضامين التي يرمز لها الفنان . وهكذا يصبح الفن فكرا وجهدا ، يقول بيكاسو : « أنه لا يرسم فقط ، لكنه يبحث » (١) .

(١) مصري عبد الحميد حنّورة : الأسس النفسية للإبداع الفني ، في الرواية ؛ الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٩ . ص ٨٣ .

الفصل السابع

مناهج الاستطفا

* مقدمة

١ - الموقف اللامنهجى

أ - المتصوفة

١ - رسكن

٢ - بيرجسون

ب - التأثريون

٢ - الموقف المنهجى

أ - التجريبيون

١ - فخر

٣ - المناهج :

أ - المنهج الوضعى التحليلى .

ب - المنهج الوصفى .

ج - المنهج الدجماطيقى والنقدى .

د - المنهج المعيارى

هـ - المنهج التكاملى .

مقدمة

لقد أراد علماء الاستطيقا أن يجعلوا لعلم الجمال منهجا على غرار المناهج المتبعة في العلوم التجريبية بوجه عام ، وفي علم النفس بوجه خاص ، ولقد اختلفت الآراء حول مسألة وضع هذا المنهج المحدد في دراسة علم الجمال ، وهل من الممكن وضع منهج لهذا العلم ، يمكن أن يدرس موضوع التذوق الجمالي في علاقته مع الظواهر الجمالية ؟

الحق أن الآراء والمذاهب قد اختلفت حول تطبيق المنهج في دراسة الجماليات فن بين الآراء من ذهبت إلى استحالة تحديد التذوق الجمالي ، أو قيام منهج لدراسته في علاقته مع الظاهرة الجمالية . وقد عرف هؤلاء باتباع الموقف اللامنهجي وهم ينقسمون بدورهم إلى الصوفية ، والتأثيريين ، ثم اتباع الموقف المنهجي وهم التجريبيون ، وعلى رأسهم فخر واتباع المناهج الوضعية ، والوصفية ، والدعاطيقية ، والمعارية والتكاملية .

وسوف نورد فيما سيأتي عرضا لجميع هذه المواقف والمناهج المتباينة ، وأثرها على علم الجمال ، فضلا عن عرض لمناهج الدراسة المتبعة فيه .

١ - الموقف اللامنهجي :

. يعبر هذا الموقف عن رفض انتهاج أى منهج في دراسة الظاهرة الجمالية أو الذوق الانساني ، ولهذا فإن أتباعه يرفضون إستخدام المنهج في دراسته .

أ - المتصوفة :

يرى المتصوفة أن دراسة الجمال لا تحتل منهجاً محدداً لأن الجمال إحساس وشعور قلبي ، لا يستلزم اتباع منهج أو وسيلة لا تكشف عن حقيقته ، والجمال عند المتصوفة هو حقيقة لا معقولة ، تسمو فوق نظام الحس ويبلغ بها المتصوف قمة معرفته ، بحيث لا يستطيع بلوغها - كما يقول أفلاطون - غير الموسيقى والمحبة والفيلسوف (١) .

وقد عبر عن هذا الاتجاه الصوفي كل من رسكن . وبيرجسون وسوف نعرض فيما سيأتي للاتجاه الصوفي عند كل منها قبل عرض النظرية التأثرية في الجمال .

١ - رسكن :

لن نخوض كثيراً في شرح وتفسير مذهب رسكن في الفن لأنه قد سبق لنا عرضه ، إلا أنه . ولضرورة ذكره في هذا الموضع فسوف نجمل القول عنه بأنه كان أحد دعاة العودة إلى الطبيعة . وعبادتها . لأنها تمثل الحقيقة النهائية التي إذا توخاها الفنان لأصبح في مأمن من الوقوع في الخطأ في فنه .

(١) محمد علي أبو ريان : فلسفة الجمال ص ١٨٨ .

ولقد ذهب رسكن إلى الاعتقاد في أن العودة إلى الطبيعة كفيلة بحل الكثير من مشكلات الحياة الأخلاقية والاجتماعية ، وذلك لما تلاعبه المناظر الطبيعية من دور في تهذيب النفس ، وصلها ، وتنقيتها من نقائصها .

٢ - بيرجسون :

يعبر هنري بيرجسون Bergson. H (١٨٥٩ - ١٩٤١) عن فلسفة مثالية ، وحدسية . وتتلخص مناهجته في الديومة الخالصة أى اللامادية التي تمثل أساساً وأصلاً لجميع الأشياء .

ولآ تتحقق المعرفة بالديومة إلا بالحدس الذي يمثل الإدراك الصوفي أو المعرفة الصوفية . حيث يتطابق فيها فعل المعرفة مع الفعل الذي يخلق الواقع .

وأهم مؤلفات بيرجسون هي « مقال في المعطيات المباشرة للشعور » Essai Sur Les Donnees Immediates de la Conscience وقد كتبه عام ١٨٨٩ ، وكتاب « المادة والذاكرة » Matière et Memoire وكان قد كتبه في عام ١٨٩٦ ، والتطور الخالق L'Évolution Creatrice وصدر في عام ٩٠٧ والفكر والحركة La pensee et le Mouvement ، الذي صدر في عام ١٩٣٤ . وكان من بين كتبه التي عبرت عن الفن هو كتابه الصيحه « Le Rire » .

والحق أن الفلسفة البرجسونية تقدم لنا أمتداداً للفكر في القرن التاسع عشر في فرنسا . وتعبر عن المثالية في أقصى صورها ، تلك المثالية الصوفية التي تدرك حقائق الحياة الباطنة ، وتقف ضد الآلية والجبرية ، وعدم

التحررية ، لأن الحرية واقعة مشهودة من بين الوقائع التي نشاهدها ، ولا يوجد ما هو أكثر وضوحاً منها (١) .

ولقد بينت نزعة بيرجسون الحدسية أن بإمكان الفنان النفاذ إلى باطن الحياة ، وسبر أغوار الواقع ، والكشف عن الحقيقة فهو يقول في كتابه « الضحك » .. أنه لو استطاعت النفس أن تنفصل عن إدراكاتها الحسية لاصبحت نفساً شفافة قادرة على النفاذ إلى أدق حركات الحياة الباطنة (٢) .

وعلى هذا التحوير أ بيرجسون نفس الفنان من التعاق بالادراك ، ويترجمها عن التعلق بالعلم ، وما يترتب عليه من آلية وجدية ، وينطلق بها في طريق الادراك ، والعيان والحدس .

ويذهب بيرجسون إلى أن الفن حدس وإدراك حدسي للفنان يتمكن عن طريقه من رؤية الواقع ، وهو بذلك يحاول الربط بين الفن ، وبين نظريته في الحدس الصوفي ، ولهذا أصبح الفن رؤية أو إدراك مباشر ، وبذلك فقد حدد من دور الفنان ، ومن قدراته على ممارسة موهبته ، وأنطباعه الشخصي فأصبح الفنان مسلوب الطابع والجهد ، أسير للطبيعة .

وجدير بالذكر أن هذا الطابع المثالي أو الصوفي في النظر للفن قد جعل بيرجسون يقصر نظرة الفنان على مجرد إدراك الواقع فحسب بدون أن

1) Bergson. H; Essai Sur Les Donnees Immediates de la Conscience 17e Edition. Librairie Felix Alcan, Paris 169:

2) Bergson. H; Le Rire, Alcan, Paris 1946. p. 188.

يكون له ثمة دورا إيجابيا في تغييره أو تعديله - فالنظرة الفنية إلى الفن ما هي إلا حدس خالص ، وأستغراق في ضرب من المشاهدة الصوفية التي تنفصل عن الوجود الواقعي ، ولا تعد أن تستحيل النظرة الفنية إلى أخرى ميتافيزيقية يصبح الفن فيها تمثيلا بحثا .

وتأسيسا على ما سبق تصبح المعرفة بالفن ضربا من الملامسة Contact أو مجرد تأمل ساهي للواقع - وهذا يذكرنا بموقف شوبنهاور السابق الذكر - فالحدس Intuition هو جوهر الخبرة الفنية ، ومن ثم يصبح الجمال مجرد رؤية Vision . لا علاقة لها بالواقع أو العقل والصناعة . أنها تأمل حدسي صوفي خالص متمسم بالساييه ، ويغلب عليه الطابع النظري الميتافيزيقي .

ب - التأثيريون :

أنكر التأثيريون امكان تطبيق فكرة المنهج في علم الجمال ، وذهبوا إلى التأكيد على عنصر الانفعال ، والقبول النفسي أمام الآثار الجمالية ، ولذلك فانه يتعذر إقامة علم جمال ، أو تحديد منهج ثابت لدراسة الاذواق .

والانفعال بالجمال أو تذوقه موضوع لا صلة له بالعلم أو المنهج ، ذلك لا ننا عندما نعجب بالجمال ، إنما نفعل أو نتأثر به وجدانيا ، ونعجز عن فهمه عقليا ومنطقيا . وتدعو هذه المدرسة إلى محاولة دراسة الجمال وجدانيا أو شعوريا دون محاولة دراسته أى تحديده أو تقنينه .

والحق أن المدرسة التأثرية تغالى في موضوع الاعتماد على الوجدان ، والعاطفة ، وتغلق المنافذ أمام دراسة الظاهرة الجمالية . وسوف نعرض فيما سيأتى لآراء مجموعة من فنسائي فرنسا من أتباع هذه

المدرسة (١) .

فعلى سبيل المثال نجد أن أدوار مانيه (Manet. E ١٨٣٢ - ١٨٨٣) يحاول أن يمزج بين النزعة الطبيعية والانطباعية ويفسح مجالا في فنه لتدخل العنصر الذاتي ، وعلى هذا النحو تحول الفن على يديه إلى الفكرة التي يعبر عنها الفنان من خلال الطبيعة وليس مجرد النقل الحرفي عنها . فأصبح الفن بمثابة حيلة يهتال بها الفنان على الطبيعة حتى يستطيع أن يسجل في لوحاته ذلك التأثير العام للذي تطبعه في نفسه (٢) .

(١) تمثل المدرسة التأثيرية الاتجاه الأول في طريق الفن الحديث ، وترجع النشأة التاريخية لهذه المدرسة إلى مجموعة من الفنانين الفرنسيين ، كانت لجنة التحكيم في صالون باريس قد رفضت عرض أعمالهم عام ٨٦٣ ، ولم يثن هذا الرفض هؤلاء الفنانين عن عزمهم في عرض لوحاتهم ، فأقاموا معرضا في مرسى المعمر الفوتوغرافي « نادار » . استمر عرضه شهرا كاملا من تاريخ ١٥ أبريل إلى ٥ مايو عام ١٨٧٤ . وقد تكونت هذه الجماعة من مونية ، ورينوار ، ويسارو ، وسيزلي ، وسيزان وديجا ، وجيومان ، وموريو . وقد حاز هذا المعرض إعجاب الصحافة الفرنسية فكان أن أطلق عليه الصحفي « لوروا » Loroy أسم معرض « التأثيرين » وقد استوحى هذا من اسم لوحة رسمها مونية لشروق الشمس على صفحة الماء . وسماها « تأثير » Impression وهي توجد حاليا في متحف مارموتان Marmottan بباريس . وقد لاقت هذه التسمية ترحيب الفنانين الذين أطلق عليهم منذ ذلك اليوم أسم « التأثيريون » Impressionistes .

Read, Herbert : The Philosophy of Modern Art. p. 27. 28.

(٢) ركريا إبراهيم : مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ، ص ٥٦ .

أما بول سيزان Cezanne. p فقد التزم بالثروة الانطباعية وغير من خلال لوحاته عما يريد التعبير عنه، كما قدم مناظر طبيعية صامتة، وأخرى طبيعية تشيع فيها الواقعية والصلابة والحياة (١) ، كما اتجه من خلال فنه إلى خلال ميتافيزيقا للدوام والاستمرار داخل بناء العمل الفني ، وخاصة بعد أن تيقن من زوال المظاهر المتعلقة بالطبيعة ، كما ذهب إلى التأكيد على أن عالم الفن هو ذلك العالم الذي تستمر فيه الأشياء التي تنطبع في نفوسنا وتغير عنها ، ومن ثم أصبح يكن وراء الظواهر المتعددة والزائلة وحدة وأصالة ودوام ترجع إلى كشف الفنان عن حقيقة الجمال وراء مظاهر الطبيعة العارضة . أما كلود مونييه (Monet C) (٨٤٠ - ١٩٢٦) . فقد آمن بموضوع صنعة الفنان الذي يعبر بها عن شخصيته ، كما أهتم بصفة خاصة بطريقة تركيب الألوان ، ورسم الأضواء من منطلق اعتقاده في أن العالم يمثل « مملكة نور » (٢) وهو يعد من بين الفلاسفة التأثيرين المشهورين في فن صناعة اللون ومزجه (٣) .

٢ - الموقف المنهجي :

هو ذلك الموقف الذي يتقيد فيه أتباعه باتباع منهج مثلي المنهج التجريبي ، ويمثل الموقف المنهجي أتباع المدرسة التجريبية ، وعلى رأسهم فخر ، وهم يذهبون إلى أن التجربة تلعب دوراً كبيراً في

(١) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

2) Read. Herbert : The Philosophy of Modern Art, p 130

3) Ibid

قياس الذوق الجمالى فى الحكم على الظاهرة الجمالية .

أ - التجريبيون (فخر) :

سبق أن بينا فى الفصول السابقة التجربة التى أجراها فخر ، وحاول فيها تطبيق المنهج التجريبي على مقياس الذوق ، والأحكام الجمالية^(١) ، وإلى أى حد أخفق المنهج التجريبي فى تحقيق الهدف منه . لانا عندما نكون بازاء الموضوعات الجمالية ، والفنية يستحيل علينا إستخدام منهج تجريبي لأن هذه الموضوعات نسبية وشخصية ، وتوقف على الانطباع الشخصى والتأثير الذاتى . كما أن الأحكام التى تصدر عليها لا يمكن أن تكون عامة أو كلية ، كما هو الحال فى مجال العلم .

٣ - المناهج :

تختلف مناهج الاستطيقا حسب اختلاف علماءها وفنائها فمنهم من ينتهج منهج الوضعية التحليلية ، ومنهم من يتبع أحد المناهج التالية مثل المنهج الوصفي ، أو الدماطيق والنقدى أو المعيارى أو التكملى . وسوف نلـى فى الضوء على كل منهج من هذه المناهج فيما سياتى .

أ - المنهج الوضعى التحليلى :

يذهب اتباع المنهج الوضعى إلى محاولة وضع قواعد أو مبادئ ينفى

(١) انظر « فخر » فى الاتجاه التجريبي الفصل الرابع .

على الفنان ترسمها في فنه وإنتاجه وذلك من خلال دراسة نفسيته ، وظروف مجتمعه ، وبيئته المحيطة وهدي تأثير فنه في المحيطين به بوجه عام فضلا عن الوقوف على مستوى الذوق العام في عصره .

ويقوم أتباع هذا المنهج بسلوك طريقين أولهما هو طريق الكشف عن المقاييس والقواعد الجمالية الواجب اتباعها ، وهي موجودة في عمّ الجمال التحليلي . أما الثاني فهو محاولة تطبيق هذه المقاييس السابقة بحيث يمكن أن تصبح أساسا لا حكامنا الجمالية .

ب المنهج الوصفي :

يهدف هذا المنهج إلى اغلاق منافذ الحكم على الشيء بالجمال أو القبح ، ويذهب إن أن هذه الأحكام لا جدوى منها لتعلقها بالقيمة التي لا معنى لها .

ويعبر عالم الجمال الفرنسي تين عن هذا المنهج خير تعبير فهو يرى أن علم الجمال لن يصير علما ذو قيمة ما لم يتخل عن الأحكام المتعلقة بالقيمة ، ويتجه إلى الكشف عن القوانين ، والتفسير على نحو ما يحدث في علم النبات ، وفي غيره من العلوم الطبيعية .

ويعبر تين في كتابه القيم في فلسفة الفن *Philosophie de L'Art* عن حلمه في أن تصبح الجماليات ميدان للدراسة العلمية الغير متعلقة بأحكام القيمة . وهو يرى أن ابتكارات الفنان ، وإبداعاته وأثرها على الجمهور « التي تبدو ظاهرها حرة مثل الرياح *Une bouffée de vent* » بيد أنها تخضع في نهاية الأمر لمجموعة من الشروط ، والقوانين المحددة ،

والثابتة « (١) .

وقد أرجع تين الشروط العامة أو القوانين التي تتحكم في تطور الأعمال الفنية وأبداعها إلى عوامل الجنس والبيئة والمستوى الاجتماعى فضلاً عن طبيعة العصر كذلك (٢) .

وجدير بالاشارة أن هذا المنهج التجريبي المتأثر بالتيار الانجائزى الحمى إنما يجعل من الفنان مجرد آلة عقلية ولهذا يتحدد انتاجه وابداعه ، وفق ظروف حتمية وضرورية تفرضها عليه ظروف البيئة ، والوراثة ، والمجتمع والعصر .

ج - المنهج الدجاطيبي والنقدى :

الترم اتباع المنهج الدجاطيبي بوجود مثل أعلى للحكم على الأثر الفنى ، فالجمال أو القبح على النقيض مما ذهب إليه اتباع المنهج الوصفى من إنكار لهذه الأحكام الاعتقادية . ولقد عبر كل من أفلاطون وكانت خير تعبير عن هذا المنهج . فالأول قد وضع مثالا للجمال تشارك فيه الأشياء الجميلة المحسوسة ، فى حين صب كانت قد اهتمته على نقد الحكم ، والتأكيد على وجود مبادئ أولية قبلية A Priori للذوق ، منكراً قيام علم لدراسة الجميل ، يقول الدكتور محمد على أبو ريان : « ... وعلى هذا فأننا نرى أن الدجاطيبي قد وضعت للجمال مثلاً أعلى

1) Taine, H : P ilosophie de L'Art, Paris Hachette Vol

(1) p. 11,

2) Ibid.

ثابتا كامل البناء ، يسما وضعت المدرسة النقدية مبادئ أولية ثابتة للذوق الجمالى « (١) .

د - المنهج المعيارى :

يتمثل الهدف من المنهج في وضع القواعد للفنان ، والمقاييس للناقد ، وهى تبين الأسلوب الذى ينبغى أن يكون عليه عمل الفنان المبدع ، ورأى الناقد والمتذوق في فهم الآثار الفنية .

ويعد فونت هو أول عالم أطلق اسم المعيارية على دراسة القيم (الحق والخير والجمال) ، وأنه ينبغى أن يصبح علم الجمال معياريا ، أى يضع المعايير التى تحكم الذوق .

ولما كانت وظيفة الفن تنسم بالحياة والأهمية ، فقد كان من الضروري عند علماء الاستطيقا البحث عن الوظيفة الحيوية أو العضوية للعمل الفنى بيد أنهم قد وجدوا الكثير من الصعوبات فى سبيل تحقيق ذلك الهدف ومن ثم فقد آثروا وضع « متوسط » لقياس العمل الفنى الجيد ، يتحدد على ضوءه أصالته وجودته ، ودقة صناعته .

هـ - المنهج التكاملى :

يدرس المنهج التكاملى الأحكام الجمالية باعتبارها ناتجة عن مجموعة من العلوم المساهمة فى العمل الفنى ، ومن ثم يصبح علم الجمال نسبيا

(١) أ - د. محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة

لأن قيمة العمل الفنى فيه تقوم فى المحل الأول على النظرة الشاملة لبناء العلاقات
الكثيرة التى تنشأ بينه ، وبين سائر العلوم الأخرى ، ومن ثم يصبح
العمل الفنى هو ذلك التركيب الفوقى الذى يعلو فوق هذه التركيبات
الجزئية المتباينة ، وهكذا يتولد الجمال نتيجة التوافق والانسجام الحسى ،
والقائم على الصناعة بينها .

الفصل الثامن

* مقدمة :

* الآراء المختلفة حول نشأة الفن .

١ - الفن ، والظاهرة الاجتماعية .

٢ - الفن ، والظاهرة النفسية .

٣ - الفن ، والنشاط الارستقراطي .

٤ - الفن ، والنشاط الاقتصادي .

٥ - الفن ، وحالة الحرب .

٦ - الفن ، والدين .

مقدمة

إن عمر الفن قديم قدم الانسان ، فقد نشأ معه منذ أقدم عصوره ولازمه صراعه ، وكان ممثلاً لوجوده الحيوى ، ولحضارته التى أصبح مقياساً لازدهارها أو تخلفها .

ونحن لا نستطيع الحصول على دراسة كاملة لتاريخ الفن وصلته بالانسان ما لم نغتنم إلى الصلة الوثيقة بينه وبين المجتمع . وهى صلة أشارت إليها جميع الكتب التى تناوأت تاريخ الفن ، وأشارت إلى دوره فى حياة الانسان من جهة ، ودور الأخير فى تخليد تاريخه عبر عصوره الطويلة من جهة أخرى .

وبقدر ما نسلم بأثر المجتمع على الفن فإننا لا نستطيع أن نغفل دور الأخير أو أثره . من خلال مظاهره المتعددة - مسرح وسينما وفن تشكيلى ، شعر ، وأدب - على أفراد المجتمع كذلك .

والحقيقة التى لا مراء فيها أن العمل الفنى بجميع مظاهره إنما يعبر عن روح أو ثقافة وحضارة المجتمع فى أى زمان ومكان ، وتأسيساً على ذلك ، فالفنان يمثل جزء لا يتجزء من أبناء المجتمع الذين يعبرون فنياً عن آماله وأحلامه . ومن ثم فإنه لا يمكن لنا أن نعزله هو أو عمله عن واقعه الحيوى . فالبيئة والانسان والموهبة هم الثالوث الذى يتشكل فيه الفن مهما قبل عن حرية الفن والفنان .

والحق أن موضوع الصلة بين الفن ، والمجتمع يعد من موضوعات الساعة لما له من أهمية بالنسبة للرجال الثقافى . فإنه لا يقصد من البحث فى ثالوث البيئة

والإنسان والموهبة الحد من حرية الفنان التي تمثل نبض فنه العالي المحس كما لا يرمى كذلك إلى جعل الأعمال الفنية موجهة لخدمة المجتمع فحسب - وإن كان هذا المطلب يعد هدفا نبيلًا وقومياً في حد ذاته - فمن ذا الذي يستطيع أن يحكم على الفن بالأسر داخل تقاليد وأهداف المجتمع وظروف البيئة والعصر ، وألا ينطاق معياراً عما يترأى له وما يحلم به ، إن الذي يفعل ذلك يكون كن حكم على الفن بالموت ؛ لأن المعنى الأخير يتمثل في قتل حرية الفنان ، وتقييد موهبته أو توجيهه إنطلاقه ١١ .

والذي نقصده مما سبق ليس أكثر من الإشارة إلى أن العمل الفني وليد الإنسان ، أو بمعنى أكثر دقة وليد العمل الإنساني ، ومن ثم فانه لا يخلو من صيغته الإنسانية . ولما كان الإنسان هو في حد ذاته وليد مجتمع وظرف وعصر معين . فمن ثم تجيء بصماته وهي تحمل آثار هذه العوامل السابقة على أعماله الفنية

ويشهد تاريخ الفكر الفلسفي بدور الإنسان الفنان في بناء الحضارة ، وتغيير وجه الطبيعة . فقد ذهب أرسطو إلى أن معنى الأدب يمكن أن يفهم حق الفهم إذا قورن بالطبيعة ، فالفن هو إدراك بشري يتناول مشاهد الطبيعة ويتمثلها ويصوغها لتحقيق غايات الإنسان . وعلى هذا النحو يصبح الفن هو إعادة توجيه الطبيعة أو التكيف معها (١) . وإذا تصفحنا الكتب الخاصة بتاريخ الفن ، وجدنا إلى أي حد يؤثر الإنسان في البيئة ويتأثر فيها منذ مطلع التاريخ ليس أدل على ذلك مما خلقه لنا من تراث فني مادي يشهد

(١) إروين إدمان : الفنانون والإنسان : ت حمزة محمد الشيخ . دار النهضة العربية . ١٩٦٥ .

بمجهوده المتواصل في تطويع البيئة ومحاكاتها منذ مرحلته الحسية الأولى التي تشهد رحلته مع الفن منذ عبوره السحيرية ؛ أي منذ المرحلة البدائية التي كان يسكن فيها الكهف في الجبال .

لقد مارس البدائي حرفة الصيد التي كان يصنع لها أسلحة خاصة من الحجر الصلب ، كما استخدمها كسلاح للدفاع عن نفسه ضد أخطار الحيوانات . وتقدمت الصناعة البدائية من الحجر إلى صناعة الجلود التي صنع منها الايمان البدائي ملابسه .

وتعد معرفة الانسان بالزراعة نقطة تحول في حياته فقد عرف عن طريقها معنى الاستقرار حول مصادر المياه ، كما استفاد من طمى الأنهار في صناعة الآتية وأدوات الطعام ، كما توصل إلى بعض الصناعات باستخدام ألياف النباتات (١) .

وقد تمكن الإنسان في هذا العصر المتأخر من صناعة الأواني وزخرفتها ، فضلاً عن صناعة التماثيل من الأحجار الصلبة ، وكانت تمثل رموزاً لمعتقداته الدينية « السحرية » شكلها في صورة طيور أو حيوانات . ثم طورها بعد ذلك وجسدها في شكل إنسان .

والملاحظ على مجموعة الفنون البدائية السابقة أنها مقتبسة من البيئة أو تمثل محاكاة للطبيعة .

وإذا تتبعنا مسيرة الانسان مع الفن لوجدنا أن كل خطوة فيه إنما تشهد

(١) محمد صدقي الجباجبجي : الموجز في تاريخ الفن : ص ٧ .

بالعلاقة المتبادلة بينه وبين الطبيعة في جميع مراحل حضارته منذ أقدمها وحتى العصور الحديثة والمعاصرة فقد صنع الأدوات التي إستخدمها في معيشتها منها . كما صور وزخرف فنونه من وحيها المتعالى .

والحق أن استمتاع الإنسان الأول بالجمال الطبيعي لم يكن يحدث بصورة عفوية أو تلقائية . لكنه كان يتجه إلى تحريف الجمال من أجل دافع خفي ربما كان دينياً أو رمزياً أو فكرياً^(١) .

وتوالى عصور التاريخ ، وظلت الأعمال الفنية ممثلة لظاهرة الفن التي تعبر عن اللقاء الأزلي بين الإنسان والبيئة .

الآراء المختلفة حول نشأة الفن :

ولما كان الفن هو التعبير المثالي عن العلاقة المتبادلة بين الإنسان والبيئة ، فقد اختلفت الآراء حول تحديد نشأته التاريخية ، وكثرت التساؤلات بصدد إرجاع نشأته إلى المجتمع (البيئة) ، أم إلى حالة الفنان النفسية ومزاجه الخاص ، أو إرجاعه إلى دافع الحرب ، أو دافع اللعب أو غيرها من الدوافع . وإذا كان الفن هو ميدان التجارب الجمالية ، التي تكون أحكامنا الجمالية ، فإنه لذلك يتعين علينا معرفة النشأة التاريخية له ، أو الأصل التاريخي للظاهرة الفنية ؟

وسوف نعرض فيما سياتي للآراء والنظريات التي حاولت تفسير نشأة الفن .

(١) هيربرت ريد : الفن والمجتمع ت فارس متری ضاهر دار القلم

١ - الفن ، ظاهرة اجتماعية

لقد أرجع عدد من رواد علم الاجتماع الفن إلى الظاهرة الاجتماعية ومممه
الجمال الاجتماعى *Esthétique sociale* ، وهو ذلك الفرع من علم الاجتماع
الذى يختص بدراسة ظواهر الجمال والفن من خلال المجتمع ، وتحليل أهمية
ووظيفة ونشأة وتطور الفن . وعلاقته بالنظم الاجتماعية الأخرى .

وكان شارل لالو وفلدمان *Kozeldman* هما أول من أطلق اسم علم
الجمال الاجتماعى . على ذلك الفرع من الدراسة الذى يدخل فى موضوع
دراسة علم الاجتماع الجمالى *Sociologie Esthétique* .

وبما ساعد على إدراج الفن ضمن مجال الدراسات الاجتماعية هو الاعتقاد
بأنه « عمل اجتماعى » *Travail Social* ، وأن الفنان هو رجل يحترف
مهنة (١) .

وعلى الرغم من أن المفهوم المعروف عن الفن أنه نشاط حُر تلقائى يتميز
بالحرية والانطلاق ، بيد أن وجهة النظر الاجتماعية تذهب إلى نقيض ذلك
وترى أن الفنان هو الفرد المحترف الذى يقوم بتقديم عمل إيجابى يكوّن
له أثره فى صميم الحياة الاجتماعية ، كما تتحدد النظرة إليه باعتباره واقعة
إيجابية لها أهميتها فى حياة المجتمع .

وليس ما هو أكثر دلالة على تغلغل النشاط الفنى داخل الكيان الاجتماعى ،

1) Cassou, Jean : Situation de L'Art Moderne Editeur de
Minuit, Paris 1950. p. 11.

ومدى أهميته من اعتبار الفنان صانع ماهر ، والنظر للفن بصفته حرفه .
يشهد بذلك إهتمام الحكام في العصور القديمة والوسطى بالفنون . فكانوا
يقيمون لها المراسم الفنية Ateliers ^(١) ، وينفقون عليها . أما في القرن
الثامن عشر فقد كان الفنان يجمع بين الفن والحرفة .

ولقد عنى الفنانون في خلال القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر
برسم صور الأمراء ، وصناعة لوحات الميكل . ونحت التماثيل التي كانت
تزين القصور والمعابد وغيرها من الأماكن المخصصة للنشاط الإجتماعي .
وعلى هذا النحو يصبح الفنان صانعاً ، كما يصبح للدولة مركزها الحيوى في
توجيه الفن باعتباره نشاطاً إجتماعياً في شكل أستعطي ^(٢) .

ويرجع تأثير الفن بالنظرة الإجتماعية إلى عهد اليونان ، وقد سبق أن
أشرنا إلى دور أفلاطون في التوجيه الفنى لخدمة الجمهورية المثالية ، كما عرضنا
لموقف أرسطو كذلك عن المحاكاة : أما علماء الاجتماع الجاليين الأوائل
فقد جاءت نظرتهم للفن من خلال تأثير العوامل البيئية (الطبيعية ، والاجتماعية)
على نفس الفنان وبالتالي على إنتاجه للفنى . كما سبقت لنا اشارة إلى موقف
العالم الجالى تين الذى اتجه إلى دراسة الجماليات والفنون من خلال عوامل
خارجية محددة ، هي البيئة والوراثة والجنس . وكذلك جويو وهو من علماء
الجمال الذين أرادوا دراسة أثر شدة الحياة على شعور الفرد بالحاجة إلى
الابداع . والتعبير عن العبقرية الفنية .

1) Ibid.

2) Ibid.

وتحظى الموقف الاجتماعى جميع هذه الآراء إلى الظواهر الجمالية ذاتها التى تمثل أساس الشعور بالجمال ، فقد ذهب علماء الاجتماع الجماليين إلى أن الشعور بالانسجام أو النفور - وهو من المشاعر الفنية والخاصة بالفرد المتذوق التى يقاس بها قيمة وجمال الأعمال الفنية - إنما ترجع إلى الطابع المميز لمجتمع معين وزمان معين . فالآثار الفنية الجميلة هى التى ترضى الغالبية العظمى من الأذواق ، أو هى التى تمثل «المتوسط الذهبى النظرى» الذى يصدق عند الجميع فى كل زمان ومكان .

والاتجاه الجمعى عند المدرسة الاجتماعية فى الفن لا يقلل من قيمة الفرد لأن الأخير هو منبع الفن أو أصل الظاهرة - لكن مع ذلك - لا يعطيه الحق الكامل ، والحرية التامة فى إنجاز ما يراه . لأن الفنان يكون عندئذ مرتبطاً بالجماعة. ومتمشعاً بروحها. ومن ثم يسعى إلى تحقيق أهدافها الاجتماعية فتتحقق رسالته الفنية .

وهكذا يذهب الاجتماعيون إلى أن المجتمع هو معنر القيم الجمالية ، ولو أننا حاولنا الارتفاع بمسمى الفرد فإن نباغ به حداً يمكنه من حرية الانطلاق والتعبير عن فرديته وذاته ، ولكننا سنحاول فحسب التوفيق بين أصالته الخاصة ، ورغبته فى الانطلاق بعقريته الفنية ، وبين حاجات المجتمع الذى يعيش فيه ، وهنا فإن الفن أو النشاط الفنى - الذى يفترض فيه حرية الحركة - يظل قابلاً فى لا شعور الفنان ممثلاً فى ضمير ومطالب الجماعة ، متأهلاً للتعبير عن الاتجاهات الاجتماعية ، يعبر الدكتور محمد على أبوريان عن هذا الموقف فيقول : « ... إن القيم الفنية إنما توجد بالقوة فى اللا شعور عند الفنان ، وتبقى على هذا الوضع مكتسبة بالعبغة الفردية ، ولكنها حينما تتجه إلى سطح

الذات أى إلى التحقق لكى تصبح « بالفعل » فانها تصطبغ بالمصبغة الاجتماعية بحيث يكون المجتمع فى النهاية هو المصطب والمصدر الأخير للعمل الفنى ، والقيمة الجمالية ولا حساسنا بالجمال ، (١) .

وعند ما تذكر النظرية الاجتماعية فى الفن يجدر بنا أن نشير إلى أحد مؤسسيها وهو رائد علم الاجتماع الفرنسى إميل دور كيم Dur Keim. E (١٨٥٨ - ١٩١٧) الذى ذهب إلى أن الفن عبث لا فائدة منه ، وأن الفنون إذا احتلت مكانة عالية فى حياة الأمة لكان ذلك على حساب حياتها الجادة ، ولكانت نهاية تلك الأمة هو الفناء الذريع ، (٢) .

وهكذا يربط دور كيم بين الفن واللهو ويرى أن الأول يتمثل فى النشاط التلقائى الحر ، يقول فى كتابه تقسيم العمل الاجتماعى : « إن الفن ليس أكثر من الحاجة إلى اشباع حاجتنا إلى بذل نشاط لا غرض منه سوى المتعة أو اللذة plaisir ، (٣) .

وإذا كان هذا رأى لدور كيم قد وجد اتفاقا مع بعض الآراء التى فسرت الفن بصفته نشاطا حرا مثل كانت وشيلر وسبنسر فقد ذهبت بعض الآراء الأخرى إلى اعتباره عملا وصناعة تعود على المجتمع بالخير والنفع. فقد حاول

(١) أ. د. محمد على أبو ريان - فلسفة الجمال . ص ١٩٧ .

(٢) دور كيم : التربية الأخلاقية . ت. د. السيد محمد بدوى مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٥٥ .

3) Durkheim, E : De La Division du travail Social. Alcau paris 1902 p. 219.

سوريو أن يبحث عن الصلة بين الفن والصناعة حتى يجد تبريراً لادخال الفن ضمن الانتاج الصناعي الذي يفيد المجتمع ، محاولاً في كتابه مستقبل الاستطيقا أن يبرز بعض الموضوعات الخاصة بأهمية العمل الفني اليدوى ، ومدى اقبال الجمهور على شرائه وتفضيله عن غيره من الانتاج الصناعي^(١) . ويرى سوريو أن الفن لا يمكن أن يكون مضيقاً للوقت أو عبثاً لأنه إنما يمثل مجهود الانسان عبر الأجيال مجسداً في صور أو رموز أو فنون نحت أو عمارة وغيرها .

ولما كان الفن عند الاجتماعيين منبثقاً من المجتمع وخاضعاً له ، فمن ثمة كان من الضروري أن يخضع للتنظيم الاجتماعى أى يخضع لمجموعة من الشروط والوامل غير الجمالية كالمادة والحرفة والطبقة الاجتماعية والحياة السياسية ، والنظم الدينية فضلاً عن النظام العائلى والتعليم وقد أسهب شارل لالو (Ch) Lalo . فى كتابه القيم « الفن والحياة الاجتماعية L'Art et la Vie Social فى شرح وتحليل العلاقة بين الفن والنظم الاجتماعية السائدة فى المجتمع .

٢ - الفن والظاهرة النفسية :

تعد النظرية النفسية من بين النظريات التى حاولت تفسير نشأة الفن على أساس سيكولوجي ، وهى تتمثل فى نظرية فرويد ، التى ترجع النشاط الفنى إلى أثر الغريزة الجنسية فى اللاشعور ، وعلى هذا النحو يصبح الفن هو التعبير عن مكونات العقل الباطن المترسبة بتأثير الغريزة الجنسية ،

1) Souriau. E : L'Avenir de L'Esthétique, p p. 126 - 124.

وهكذا يصبح الجمال في تصوره هو الشعور بتحقيق الرغبة . أو على حد تعبير مصطفي سوييف : « إن الفن هو الميدان الأوحده في حضارتنا الحديثة الذي لا يزال تحتفظ فيه بطابع القدرة المطلقة للمكر ، ففي الفن وحده لا يقتا الانسان يندفع تحت وطأة رغباته اللاشعورية فينتج ما يشبه إشباع هذه الرغبات » (١) على حد قول فرويد (٢) .

ولقد حاول فرويد وأتباعه دراسة الإبداع الفني عن طريق منهج التحليل النفسي ، فقد تعرف فرويد على أسلوب الفنان بالتمييز بينه وبين الحالم ، محاولا اثبات أن أحلام اليقظة متوفرة في العمل الفني ولكننا لا نشعر بها مباشرة لأن الفنان يحاول التقليل من تعظيم الأنا ، على عكس ما يفعل الحالم ، كما يجعل ذاته خارج العمل الفني ويقدم لنا ما يشبه « الرشور » متمثلا في الصورة الفنية الجميلة للعمل الفني التي تغرينا بالاندفاع نحو لذة أعمق نالها إذ يتاح لنا أن نصبح حالمين مع الفنان (٣) .

وتعتمد نظرية فرويد في التحليل على منهج تجريبي - من الناحية الشكلية - فالباحث ينظر في بعض الوثائق ، ويستنتج منها بعض الآراء ، ثم يحاول الوقوف على الأسباب اللاشعورية للسلوك . حيث تظهر أغلبها وقد ظهرت في الطفولة ، ولم تسمح النظم الاجتماعية بإشباعها فكبئت في

(١) مصطفي سوييف : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة .

دار المعارف ، مصر ١٩٥١ .

(٢) المراجع نفسه المصنفه نفسها .

اللاشعور (١) .

٣ - الفن والنشاط الاستقراطي :

وفي حين فسر فرويد الفن بالرغبة فقد ذهبت بعض الآراء مثل رأى هوبرت سبنسر إلى تفسيره باللعب واعتباره نشاطاً ترفيهياً ارستقراطياً لا هدف له إلا شغل وقت الفراغ .

ولقد ذهب سبنسر وشيلر Schiller إلى اعتباره شيئاً كما ليا في حياة المجتمع ، وأنه قد خلق لكي يشغلنا وينسينا قسوة الحياة بأن يصرفنا إلى اللهو أو الترف أو ما إلى ذلك . ومعنى هذا أن تأمل الجمال لا يعد أن يكون ضرب من التسلية أو المتعة لأنه يمنحنا لذة حالمة تساعدنا على التخلص من متاعب الحياة الجدية .

وكان الفيلسوف الألماني كانت هو أول من اعتقد بأن الفن ضرب من اللهو أو النشاط الحر الذي لا هدف له (٢) . وأنه لا يعد أن يمثل وظيفة كمالية Instrument de Luxe في الحياة .

٤ - الفن ، النشاط الإقتصادي :

وإذا كانت بعض الآراء تذهب إلى أن الفن وليد المجتمع ، كما يذهب البعض الآخر إلى أنه أداة كمالية في الحياة وأنه حالة من حالات اللذة الخالصة التي يشعر بها الانسان بدون غاية معينة . فإن هناك من الآراء من

(١) المرجع نفسه ص ٧١ .

2) Leló charles : Notion'd Esthetique, paris P. U. F. 1952

p. p: 30 — 31.

يذهب إلى أنه ينشأ من خلال النشاط الاقتصادي ، لأنه ارتبط منذ البداية بظروف العمل الجماعي . فإن تاريخ الفن يحدثنا عن أغنيات العمل في الحقول وفي مواقع العمل الأخرى كالصيد مثلا ، أو أعمال البناء . فقد كان هذا الغناء من الأسباب التي تيسر العمل وتخفف من وطأته وتسرع بالزمن . ونحن نرى أن هذا التقليد الفني قد استمر حتى يومنا هذا وهو يتمثل في الأغاني الجماعية التي ينشدها عمال البناء ، أو عمال التراحيل ، أو المزارعين في حقولهم أو غيرهم .

وعلى هذا النحو يرتبط العمل بالغناء ، ومن ثم بالاقتصاد والفن على حد قول كارل بوشر (١) .

٥ - الفن ، وحالة الحرب :

وفضلا عن اتجاهات المجتمع ، والرغبة ، والترفيه ، والاقتصاد فقد ربطت بعض الآراء بين نشأة الفن ، وبين حالة الحرب ويذهب أتباع هذا الرأي من أمثال بوجلي Bouglé إلى أن الحرب هو الأصل في نشأة الفن ؛ لأنه قد استخدم منذ أقدم العصور للتأثير على الأعداء وتخويفهم ، بما كانوا يرتدونه من ملابس أو تيجان من ريش الطيور الملون (٢) ، أو بما يصعدونه من صيحات الدعوة للحرب والتي كانت تثير الرعب والفرع في قلوب الأعداء . وعلى هذا النحو يذهب أتباع هذا الاتجاه إلى الاعتقاد في نشأة الفن نتيجة

1) Cu villier, Armand : Précis de philosophie Esthétique
— Librairie Armand Colin. Paris 1954. p. 552

(٢) أ.د. محمد علي أبوريان : فلسفة الجمال ص ١٥٨ .

الصراع القبلى بين القبلى بين القبائل البدائية (١) .

٦ - الفن ، والدين :

وهناك من الآراء من تجعل الدين باعتباره نظاما اجتماعيا هو أصل الفنون . وأن الفن قد نشأ ونمى فى أحضانة فقد بدأ مع رجال الدين والكهنة عند البدائيين وهم الذين كانوا يسيطرون على مقاليد الأمور فى المجتمعات ، وكانوا يمثلون مركز الصدارة فى الاحتفالات والطقوس الدينية . كما عملوا على رعاية الموسيقى وألوان الفنون الخاصة بالكهنوت .

وكان العالم الاجتماعى أميل دوركيم هو أول من ربط بين الفن ، وبين الدين باعتباره نظاما اجتماعياً .

(١) المرجع نفسه المصنفة نفسها .

الفصل التاسع

عناصر العمل الفني

٥ مقدمة

١ - المادة

٢ - الموضوع

٣ - التعبير

مقدم

يتميز العمل الفني بأنه يضعنا أمام شيء محسوس ندركه بحواسنا ، ونحسه بمشاعرنا ، ونحدسه بوجودنا . ومن ثم يبدو لنا موضوعاً جالياً نستمتع به خلال المكان والزمان : أى سواء كان موجيداً في المكان مثل اللوحات الفنية أو التماثيل والتحف . أو من خلال الزمان مثل الألحان الموسيقية المتمثلة في السيمفونيات والمقطوعات الموسيقية .

والعمل الفني الذى نتعاش معهُ هو موضوع كلى له تركيبته البنائية ، وعناصره الأساسية التى لا يستطيع أن يبدو متماسكاً بدونها لأنها تمثل وحدته المادية التى تجعله مجسداً في موضوع حسى متماسك ومنسجم في مادته ، كما ينطوى كذلك على مدلوله الباطنى العميق الذى يشير إلى موضوع خاص ، ويعبر من جهة أخرى عن حقيقة روحية يشعر بها المشاهد بغير أن يلجأ في الواقع المحسوس

وعلى نحو ما سبق يتضح لنا أن للعمل الفني بناء خاص ، وتركيب زمانى ومكانى ضرورى لوجوده ، فهو في حاجة إلى البناء « المكانى » Spatial الذى يتجسد من خلاله مظهره الحسى الذى يتجلى عليه بصفته موضوعاً جالياً ، كما يحتاج كذلك إلى البناء « الزمانى » Temporel الذى تظهر فيه حركته الداخلية ثم مدلوله الروحى الباطنى الذى يعبر عن طابعه الإنسانى .

— ٣٥٢ —

وتأسيسا على ما سبق يفترض علماء الجمال أن العمل
الفنى يشتمل على ثلاثة عناصر أساسية هي المادة ، والموضوع ،
والتعبير .

وسوف نحاول إلقاء الضوء على كل عنصر من هذه العناصر محاولين
تحليله ، وبيان أهميته في بناء العمل الفنى .

١ - المادة : Matiere

تمثل مادة العمل الفنى المادة الخام التى يشكل منها الفنان موضوعه الاستطيقى ، ولكل عمل فنى مادته مثل اللفظ فى فن الشعر ، والصوت فى فن الغناء ، فضلا عن الحركة فى فن الرقص ، والحجارة فى فن النحت وجميع هذه المواد الخام لا تكتسب صيغتها الجمالية أو شكلها الاستطيقى ما لم تتناولها يد الفنان المبدع بالتحوير والتغيير فتتحول هذه المواد الجامدة إلى أخرى طيبة مرنة قابلة للتغيير والتعديل الذى يلائم الشكل الفنى الذى يرغب فيه الفنان ، ويتوقف تغييرها وتعديلها وتشكيلها على مقدار ما يبذله الفنان من جهد ومهارة .

والمادة ليست شئ هين أو سهل التناول ، إنها صلبة عنيدة لكن الفنان يحاول التغلب على صلابتها وشكلها ويحاول إخضاعها لتصوراته وأحلامه الخاصة . ومن الأمثلة الواضحة على مقاومة المادة هى الحجارة المستخدمة فى فن المعمار والنحت فهى من أكثر المواد مقاومة للفنان عن أى مادة فى أى فن آخر .

ومادة العمل الفنى ليست هى المادة المأخوذة من الطبيعة كما هى بل هى المادة التى مانت من طرق الفنان ، وتغييره لها ، وحفره فيها وهى عنصر هام فى بناء وتكوين العمل الفنى ؛ لأنه بدونها لا يصبح له بنية محسوسة أو مرئية تجذب إعجاب المشاهد والمتذوق ، وبدونها كذلك يظل العمل الفنى أسيراً لخيال الفنان بدون أن يتحقق فى الواقع المادى المائل للاعتماد .

ويذهب ديفرن إلى أن جمال العمل الفنى ينحصر فى المقام الأول فى جمال

مظهره الحسى الذى يتجسد من خلاله ، ويظهر فيه ، وليس من خلال ما يراه البعض من الدعوة إلى الاهتمام بالمظاهر الحسية التى تقدمها لنا مواد مثل الخشب ، أو الحجارة ومحاولة إظهارها فى الشيء المحسوس من جمال على نحو ما يذهب الداعون إلى ذلك .

وقد يظن البعض أن الفن أو المجهود الفنى المتواصل الذى يغير من المادة الطبيعية إنما يحولها إلى شيء آخر مغاير تماماً لما تكون عليه فى الواقع - بما يعنى أن المادة فى العمل الفنى لا تعد أن تكون شيئاً خلق ، أو صنع منه العمل الفنى فحسب (١) . بحيث تنتفى قيمتها على أثر خاق العمل أو الانتهاء منه - أو تكاد تكون شيئاً عديم القيم . بيد أننا حين نتكلم عن المادة فى العمل الفنى إنما نقصد بها تلك المادة التى تحولت إلى شكل استطيق باعتبارها عنصراً لازماً وضرورياً فى بناء العمل الفنى ذاته، وأنه يستحيل بدونها بناءه كما يصبح بدونها مجرد أحلام فى خيال الفنان الرحب .

ولعل السبب فى اغفال البعض - أتباع النحت المجرد - لمادة العمل الفنى وعدم التركيز عليها ، هى أن الخلق الفنى للمادة إنما يحولها إلى شكل جديد ، وإلى كصفات حسية مختلفة تماماً عن المادة الطبيعية الخام مثل تصنيفها وتحولها إلى عمل جمالى .

ويزداد ظهور المادة ويقل حسب نوع الفن فهى تظهر بشكل كبير فى فنون العمارة والنحت (٢) فى حين أنها لا تبرز كثيراً فى فنون مثل التصوير

1) DuFrenne, M: Phénoménologie de L'Expérience Esthétique.
p 379.

2) Ibid.

والموسيقى . أما فن التمثيل فإنه لا يدع مجالاً لظهور المادة في العمل الفني ، بيد أن المادة باعتبارها عنصراً من عناصره لا بد أن تظهر بشكل أو بآخر من خلاله (١) .

ويقوم العمل الفني على أساس من التنظيم فكل عنصر من عناصره يؤدي دوره المطلوب منه ، فالانعام مثلاً تؤدي دورها في المعزوفة ، والخطوط تؤدي مهمتها في فن التصوير ، أما السطوح فإن لها دورها البارز في فن المعماري ، كما أن الشخصيات كذلك تقوم بدورها الفعال من خلال العروض السينمائية والمسرحية .

ويعتمد العمل الفني على عنصرى الحضور والغياب ، بحيث تظهر الأشكال والصور البارزة فوق الأرضية العادية من الأشكال أو الصور الثانوية ، وقد نجد أن الفنان يهتم بلون أرضية اللوحة في حين أنه يبرز فوقها ما يريد تصويره من صور وأشكال بارزة وهكذا يبدو العمل الفني أمامنا عملاً استيعابياً (٢) .

وإذا كانت المادة هي العنصر الأول من عناصر العمل الفني فإنها يجب أن تنسجم بالوحدة مع وجود النوع أو بما يعرف بوحدة النوع *Unité d'une* *Variété* (٣) فالعمل الفني لا بد أن ينطوي على تعدد في أشكاله وحر كاته وصوره ، كما يتميز بالوحدة التي تجمع بين هذا التعدد والتنوع وتشعر المتأمل

1) Ibid.

2) Ibid.

3) Ibid.

فى الأثر الفنى بأنه ينتقل من حياته الواقعية إلى الحياة فى زمان ومكان العمل ذاته فيتوحد معه ، ويشعر بديمومته الباطنة التى تعبر عن الوحدة والكلية .

٢ - الموضوع : Sujet

يمثل 'الموضوع' العنصر الثانى من عناصر العمل الفنى وهو يعبر عن الموضوع الممثل فى العمل كأن يكون لوحة أو تمثال ، أو أغنية أو قصيدة أو رواية أو مسرحية أو غير ذلك من أعمال فنية . . وفى هذا الموضوع تعبر المادة المحسوسة للموضوع عن رمز أو علامة *Signe* تشير إلى شىء أو حقيقة أو قضية معينة .

وتشير مشكلة الموضوع فى العمل الفنى الكثير من التساؤلات فنحن نجد أن الأعمال الفنية ليست جميعها بذات موضوع مثل فن العمارية أو المحت ، كما نجد أن بعض المصورين قد ذهبوا مذهباً تجريبياً فى أعمالهم الفنية أمثال بربارا هبورث فى لوحاتها أو تماثيلها التى لا تعبر عن أى محاكاة للطبيعة ، بل تعبر عن رسوم وقطع من النحت التجريدى^(١) فضلاً عن تماثيل المثال الانجليزى هنرى مور ، ولوحات بيكاسو *Picasso* وبراك وغيرهم . فانها تمثل أعمالاً تجريدية فاقدة لطابعها التمثيلى وليست بذات موضوع .

والحق أن الكثير من الفنون لا تستطيع أن تقوم بدون أن يكون لها موضوع مثل فنون النثر والرواية ، أو الفنون التمثيلية حتى الموسيقى نفسها

1) Read, Herbert : The philos phy of Modern Art. Faber, London 1951 *Realism, Abstraction in Modern Art* pp. 88. 104.

التي تعبر عن فن بدون موضوع أو مضمون قد تدخل ضمن ميدان الفنون التمثيلية ، وتحاول المحاكاة ، فنحن لانستطيع أن نتصور وجود تمثيلية أو قطعة من النثر أو الرواية ليست بذات مضمون أو معنى .

وتجدر الإشارة إلى أن الفنون التشكيلية لم تأخذ في نبذ الموضوع والاهتمام بالتجريد إلا منذ أن نادى الفنانون بوجود لغة خاصة للفن ، وأنه من الخطأ الاستناد إلى الموضوع لأن العمل الفني في صميمه هو الصورة ، أو هو خلق مجموعة من « العلاقات الصورية » .

ويحاول علماء النفس أن يربطوا بين الموضوع الفني ، وبين حالة الإبداع عند الفنان ، الذي يمثل الموضوع الدليل القوي على الجانب الإبداعي في شخصيته ، وهو رمز أو علامة على فئة ، أو هو طابع خاص له . فليس مهمة الفنان أن يحاول تمثيل الموضوع أو محاكاته ، لكنها تنحصر في التعبير عنه حسب ما يتكشف له . حتى أن بعض الفنانين التجريديين يسمون أعمالهم الفنية بـ « سميات معينة » ، مما يعطى دليلاً على أن لهذه الأعمال ثمة موضوعات خاصة في أذهانهم .

والحق الذي لا مراء فيه أن أى موضوع فني لابد من أن ينطوى على موضوع ما مهما بلغت درجة تجريدته أو رمزيته ، فانه من خلال التجريد أو الرمز إنما يعبر عن موضوع ما أو إتجاه فكري معين ، والفنان عندما يريد التعبير عن موضوعه فانه لا يحاول رسم الطبيعة كما يفعل العالم أو الجغرافي ، لكن يرسمها على نحو ما يحدها ، أو حسب ما يتكشف لحساسيته الوجدانية .

٣ - التعبير : Expression

لما كان الفنان هو ذلك الانسان الذى يحاول تغيير الواقع وتبديله ، والسعى إلى السمو عليه ، ومن ثم رأى ضرورة تنظيمه ، والاجتهاد فى كشفه عن طريق وجدانه ، وذلك بواسطة التعبير .

وبعد التعبير هو العنصر الثالث من عناصر بناء العمل الفنى ، فإذا كانت المادة والموضوع بعدان من عناصر العمل الفنى المتكامل فإن التعبير يمثل العنصر الثالث الذى يكمل العنصرين السابقين .

والفنان الأصيل هو الذى يستطيع أن يخلع على أعماله تعبيرها الذى يأثر القلوب فالإنسان سرمان ما ينسى الخطوط والألوان عند رؤية العمل الفنى ، لكن تعبيره وحده هو الذى يظل ماثلاً أمامه متغلغلاً فى شعوره ووجدانه بحيث لا يستطيع نسيانه بسهولة .

وعلى هذا النحو يصبح التعبير عنصراً هاماً من عناصر العمل الفنى .

وبعد التعبير من أعسر عناصر العمل الفنى قابلية للتحليل ذلك لأن مضمونه شيئاً عقلياً يمكن أن يتناوله الفهم والادراك ، لكنه يعبر عن مضمون شعورى وجدانى يستعصى على التحليل والتفسير .

والحق أن التعبير إنما يمثل العنصر الانسانى فى العمل الفنى ذلك لأننا نحسده سريعاً ، فضلاً عن أنه يمثل الصلة القوية التى تربط بين الفنان وعمله الفنى ، ونحن لا نستطيع أن ندرك هدف الفنان من وراء ما يعنيه فى فنه إلا عن طريق ما يعبر عنه هذا الفن الذى نستطيع حدسه والشعور به . وهكذا يصبح التعبير الفنى هو الجسر الذى يربط بين ذات الفنان ،

وذوات المتذوقين عندما يعبر لهم عما يحلم به الفنان .

ولما كان التعبير هو الروح الذى يبرز من خلال العمل الفنى لى
يعرفنا بمسار الفنان ، ويكشف لنا عما يجيش فى نفسه ومشاعره ،
فهو من ثمة يمثل الأداة التى تصنع التواصل بين الفنان والجمهور

والتعبير الفنى يختلف عن التأثير ، فإنه ليس من الضرورى أن يصبح
العمل الفنى مؤثراً ، إلا أنه ربما حال الاتفعال الشديد دون حدس تعبیر
العمل الفنى بمعنى أن شدة الاتفعال (التأثير) ربما حال دون إدراكنا
للتعبير الفنى .

ويتميز التعبير الفنى المميز للعمل الفنى بالوحدة والكلية فهو لا ينقسم
إلى عدد من الأجزاء أو المراحل التى تمثل ثمرة لمجموعة من
التأثيرات المتتالية ، وإنما هو « وحدة » تدرك لأول وهلة وبطريقة
مباشرة (١) .

ويرى دفرن أن العمل الفنى هو الذى يبرز من خلال التعبير الوجدانى .
وفى ضوء التعبير يتحول هذا العمل من حالته الموضوعية التى يكون
عليها فى الواقع إلى حالة انفعال وجدانى ، وتصبح الأعمال الفنية التى تندرج
تحت أنواع الفنون المختلفة محاولة نفسية لنقل الانسان إلى الواقع الذى تعبّر
عنه بعض المقولات الوجدانية (٢)

ولما كان التعبير هو ذلك العنصر الذى يكمل بناء العمل الفنى متأزراً مع
عنصرى المادة والموضوع فن ثمة يتبين لنا وحدة العمل الفنى الناجمة عن الاتحاد
بين المادة والموضوع والتعبير .

1) DuFrenn. M : Phénoménologie de L'Expérience Esthétique p. 406.

2) Ibid.

الفصل العاشر

مدارس الفن

• مقدمة

• مدارس الفن بين شخصية الفنان ، والتطور الحضارى .

١ - الكلاسيكية .

٢ - الرومانسية .

٣ - الواقعية .

٤ - التعبيرية .

٥ - الانطباعية (التأثيرية) .

٦ - الرمزية .

٧ - الوحشية .

٨ - البدائية .

٩ - التكعيبية .

١٠ - السريالية .

* نقد الفن السريالى .

١١ - الاشعاعية .

١٢ - التركيبية .

مقدمة

عرضنا في فصل سابق لصور عامة عن الفن القديم عند اليونان وفي العصر الوسيط ، وعصر النهضة وسوف نبحث في هذا الفصل عن نشأة ونمو الفن في العصر الحديث فنلقى الضوء على مدارسه المختلفة . وقد اختلف آراء الباحثين حول تحديد التاريخ التقريبي لنشأة الفن الحديث فقد رآه البعض وليد عصر النهضة الايطالية إبان القرن الخامس عشر ، في حين أرجع البعض الآخر بدايته إلى القرون الوسطى ، كما تذهب آراء بعض الباحثين إلى تحديد بدايته إبتداءاً من القرنين الثامن والتاسع عشر .

ومهما يكن الأمر فما لا شك فيه للفن الحديث مميزات يختص بها عن الفن القديم الذي كان يركز على تقليد أو محاكاة الطبيعة ، كما كان يصدر عن قيم وإتجاهات قومية ودينية فتحن نجد أن صورة الفن الأصيل منذ الأغريق قد تمثلت في محاولة توحى انسجام نسب أعضاء الأجسام ، كما اتسمت قوانينه الجمالية بالمثالية ، في حين كان المصريون القدماء يسعون إلى تطبيق الواقعية على فنههم ، كما كان مثالوا المصور الوسطى المسيحيين يعملون على إبراز جوانب الزهد في صورهم وفنونهم ، وهكذا ارتبط الفن القديم على مر عصوره بقيم وإتجاهات اجتماعات التي اتسمت بالزعمات المثالية والأخلاقية .

أما الفن الحديث ، والمعاصر فقد تميز بصفة عامة بروح الابتكار ، فالعالم المخلوق هو نفس العالم الذي خلقه الله منذ الأزل لم يتغير ، ولم يتبدل أمام عين الفنان ، وكل ما يجب عليه فعله هو محاولة تغييره من الداخل أى حسب تقديره الخاص . وهكذا فلم تصبح الصورة مجرد نقل حرفي للمرئيات في الواقع بل غلب عليها تعبير الفنان الخاص ، وما توحى له به تخيلته من نسب

وأحجام ، وخطوط ، وألوان وظلال . ومن ثم أصبح هناك أسلوبين هامين يرتكز عليهما الفن الحديث هما : الأسلوب الشخصي البحت (الخاص) ، والأسلوب الصناعي المستخدم في التصوير أو النحت ، وهو يمثل الطريقة أو الأسلوب الصناعي الذي يبتكره الفنان والذي يحاول من خلاله إبراز طابعه أو ملامحه الخاصة في الفن من خلال خطوطه وألوانه وظلاله .

وفي ضوء ما سبق يتضح لنا وجود عامل ثلاثة تسهم في إثراء الفن الحديث وتغني عليه طابعه الخاص وهم : أسلوبه الصناعي ، وموضوعه الحيوي الذي يعمل في صدر الفنان ، ويثرى مشاعره ، والنموذج الذي يأخذ منه ، ويحاول نقل بعض ملامحه سواء كان إنساناً أو حيواناً أو نباتاً مع مراعاة أن الإنسان ينقل عن نموذج فنه ما يستمويه هو أولاً ، وما يترجمه ، أى ما يستطيع أن يعبر عنه بأسلوبه الخاص .

وسوف نتبع فيما سياتي إلقاء الضوء على مدارس الفن .

* مدارس الفن بين شخصية الفنان ، والتطور الحضارى :

إن الاتجاهات والمدارس الفنية على اختلاف أنواعها ما هى إلا صدى
لأثر العلاقة المتبادلة بين الفنان ، وقضايا الواقع . أو هى أثر لجملة الأحداث
التاريخية ، والتحويلات الاجتماعية ، فضلاً عن النمو العقلى ، والتقدم العلمى
السريع على شخصية الفنان .

وعلى نحو ما سبق فنحن لا نعنى بالفظ مدرسة أو إتجاه فى معنى أى
اتجاه منفصل تماماً عما يحدث من تحولات فى العالم ، أو بما يجرى من تغيير
وتقدم فى مجالات العلم بصفة عامة .

فن الأمور الواضحة فى عالم الفن أن الفنان قد خضعه الله بموهبة النفس
الحساسة التى تتقبل أحداث التطور الحضارى ، ومن ثم تعبر عنها فعندما نجح
الرحالة فى اكتشاف قارة أمريكا ، كان لهذا الحادث الخطير فى جغرافية العالم
أثراً ملحوظاً على خطوط الفنان التى جرت تصورات العمق ومن ثم بدت
لوحاته ليست . على نفس المستوى ، فقد اتسمت بالتدرج فى العمق ، وكان
هذا التغير فى خطوط الفن دليل على بعد سيكولوجى يكشف عن إهتمام الفن
بالبحث عما هو بعيد أو النظر إلى البعد .

ولقد انعكست آثار الاتجاهات الفلسفية لذلك على الحركة الفنية فنجده
أن الفن يتأثر بالاتجاهات المثالية ، والواقعية ، والوجودية ولن أعالى إذ أقول
أن بعض اتجاهات الفن الحديثة قد تأثرت إلى حد كبير بنظريات العلم فى
مجال الرياضيات ، مثل نظرية النسبية لا ينشئين التى كان لها أكبر الأثر
على اتجاه الرسم التكعيبى (الكوبيزم) Cubism الذى يهتم فيه الفنان

يتجزىء موضوع فنه إلى مساحات هندسية صغيرة لها زوايا حادة ويجب أن
تحليل السطوح ، كما يتخيل موضوعات فنه ويختصرها إلى أشكال هندسية
خالصة . وهكذا يتحول الفن عند التكعيبيين إلى أشكال هندسية ، كما تتراءى
لخيال الفنان .

وفي حين تتحول الأشكال إلى مربعات ومثلثات ، وأشكال مخروطية
ومكعبة واسطوانية ، فإن الرسوم تتحول إلى مسوخ وأشباح مربعة ،
وأشكال جائرة الخطوط كأنها ممزقة بسكين من خلال الفن التعبيري وهو
ذلك الفن الذى يعبر عن روح الفنان القلقة فى عصر مضطرب قلق أيضا يحاول
فيه الانسان أن يتخطى مصيره المحتوم ، ويهرب من ذاته الضعيفة اليائسة
فيرسم نفسه تارة عملاقا وتارة قزما ، تارة عظيما وتارة ضعيفا مشوها محقرا ..
وهكذا .. تعبر الفنون عن روح الفنان فى عصرها .

وليس أدل على أثر الجوانب الحضارية على نفس الفنان من أن تقدم
وازدهار الفن فى مجتمع ما يواكبه تطور ملحوظ وازدهار فنى مائل ، وليس
أدل على ذلك من وقائع التاريخ التى تشهد بأن تقدم الفن اليونانى قد جاء
مصاحبا للحرية والازدهار الاجتماعى كما شهد الأدب الفرنسى فى عصر
ديكارت - مجده الحقيقى حتى أنه قد سمي بعصر النظام - أى عصر لويس
الرابع عشر الذى توجه ظهور ديكارت وكورنيه فى مجال الأدب والمسرح
الفرنسى ، ومدى ما أسهم به الرجلان على المستويين الفكرى والوجدانى فى
هذا العصر المزدهر . ولقد جاء هذا الازدهار نتيجة ما شهدته هذا العصر من
نظام واستتباب لم تشهده فرنسا فى عهد لويس الثالث عشر الذى اتسم بالقلق
والاضطراب والحروب مما أثر بدوره على الفن والفكر فى عصره .

ثم وكل انمو العفلى للانسان فى العصر الحديث ، وما صاحبه من تقدم علمى وتكنولوجيا ، تغيرت فى ضوءه الكثير من النظريات والمبادئ العلمية القديمة ، وأفسحت المجال لظهور نظريات جديدة ، استحدثت المخترعات والاكتشافات العلمية التى كانت ثمرتها المتقدمة اختراع القنبلة الهيدروجينية التى جرت على البشرية ويلات الحرب والدمار وبثت فى قلب الانسان الاحساس الدائم بالخوف والقلق .

وكان من الطبيعى أن يتغير الانسان ، وأن تتغير نظريته إلى العالم من جهة ، وإلى ذاته من جهة أخرى ، وأن نجد فى الفن أثراً من ذلك الضعف والعبث واللامبالاة التى أصبحت السمة البارزة لانسان هذا العصر ، وبقدر سيطرة الآلة على الحياة ، فقد تغير وقع الزمان على نفس الانسان ، فقد أصبح لا يشعر بذاتيته التى قدستها واحترمتها الفاسفات انقدية ، لقد أحس الانسان بأنه تائه وضائع وسط هذا العالم السريع الوقع . وهكذا تحولت الفنون بالتدريج تسايير موكب الفكر الحديث فنجد أن الفن يعبر عن الذات الانسانية وعمما يجول فى عقلها الباطن من تمرد وثورة وسخط .

ولقد حاول الكثيرون من الفنانين تصوير الانسان هزيلا ، ضائعا ضعيفا ، كما صوره البعض الآخر تائرا متمردا فبدت لوحاتهم وهى تدور فى دائرة الفرد (الذات) . وهكذا وجدنا أمثلة للعديد من الأعمال الأدبية التى تصور الشخص المنطوى المظلوم ؛ الذى يعيش منغلقا مع هواجس نفسه ، ومعبرا عن المخاوف والنوازع المظلمة التى تكمن فى أعماقه . وقد عبرت المدرستين التعبيرية والسريالية عن هذا الاتجاه ومن بين الأمثلة التى تصور الخوف

والنوازع الشريفة هي « المجموعة السوداء » لجويا Goya (١) (١٧٢٦ - ١٨٢٨) فقد تمثل في هذه المجموعة ماملين لاثارة نوازع الخوف والشر في الانسان هما الألوان الداكنة التي تثير القشائم ، والاحساس بالتوتر الذي يمكن ملاحظته على وجه الخصوص في لوحة ، مؤتمر العرافات يوم السبت ، كما يلاحظ من النظر إلى ميونهن ، ومن شكل الثور الضخم الذي يلقنهن مهتتهن مدى التوتر والخوف الذي يسيطر على نفس من يشاهد هذه اللوحة .

ونحن لا نغنى بأثر المجتمع على الفنان إخماد ثورته النفسية الخاصة ، فان الحرية هي الدعامة الأولى للفن ، كما أننا لا نغنى بذلك إيجاد قوة مؤثرة أو موجهة للفنان ، ما يعنى أن يصبح المجتمع هو الموجه الأول للفن - لكننا نهدف من هذا العرض التاريخي إلى بيان أثر المجتمع على فكر واتجاه الفنان ، فالأخير لا يحيا مع ذاته وأحلامه فحسب ، لكنه يتفاعل تلقائياً مع ظروف واتجاهات مجتمعه ، وينفعل لمبادئه ، ويشجع أو يحبط اتجاهاته ولكن من خلال ذاته أى عن طريق طابعه الخاص ، وبصمته المميزة .

وخلاصة القول أننا لا نود أن نسلب أى من الطرفين - المجتمع أو الفنان - القدرة على التأثير في الآخر لأنها متلازمان منذ أن وجدا ، ومن جهة أخرى فنحن لا نرمي إلى إلغاء موهبة الفنان وحرية التعبير ، لكننا نرى أنه ليس من المستغرب أن نجده - وهو الشخص الحر الطليق - أسير لقضايا المجتمع الذي يعيش فيه ، وأن ينطلق بعد ذلك معبراً بطريقته الخاصة عن واقعه الحضارى .

1) Read Herbert : The philosophy of Modernism.

وهنا فقد أصبحنا نجد تفسيراً للفظه مدارس الفن ممثلاً في أثر الاتجاهات الفكرية على الفنان ، ودوره السيكلوجي في التعبير عنها .

وتأسيساً على ما سبق فيجب ألا يفهم من التعبير عن الفن بلفظ (مدارس الفن) أن هناك اتجاهات ، ومدارس ضرورية له ينتسب إليها الفنانين ، فالحق أن الفنان لا يعبر إلا عما يحس به لا عما يكلفه أو يأمره به الغير وجميع المحاولات التي تنخلع عنه ذاتيته الخاصة هي محاولات مقضى عليها بالفشل لأن الفنان لا يعبر إلا عن المبادئ التي يتمايش معها ويلبسها فالقنان الحديث هو وليد عصر الآلة والسرعة والمادة ، وهو متمرد ، ثائر ، أو ساخر محتج على صنوف الكذب والرياء ، ساخط على ألوان التدمير والعذاب الذي ينتظر مصير الانسان ، فان الصور القبيحة ، والمنفرة والمنافية للأخلاق ، أو الصور المظلمة والموحشة التي تسبب توتر النعسى هي انبعاث نفس متمردة على واقع أليم تريد اصلاحه وتعبّر عنه بصورة واقعية ومؤثرة لأنها لم تجد حولها ما يمكن أن تعبر عنه بصدق وحق أكثر من التعبير عن تمرداها على الواقع المدمر الذي تعيش فيه .

إن هذا التعبير الحديث للفن إنما ينطوى على اللقاء الأزلي بين الفنان ، والواقع الذي يريد تغييره (١) ، وإذا تأملنا هذا الموقف الفني وجدنا أن الفنان هو سيد الموقف ، فهو الذي يحرك ويتجه ، ولا يتحرك أو يوجه وهو الذي يثث غضبه ، وتمرده في خطوطه وألوانه ، كما يعبر عن أحلامه من خلال مدرسته أو مذهبه الخاص .

1) Read. 'H': Art and Society London Fober 1945. p. 88

وبعد أن قدمنا للعملة بين الفنان والواقع الحضارى وأثر كل منهما في الآخر ، نعرض فيما سياتى لمدارس واتجاهات الفن الحديث والمعاصر .

١ - الكلاسيكية : Classicism

برزت هذه النزعة خلال عصر النهضة الأوربية ، حيث بدت في أكثر من صورة ؛ وذلك لاختلاف مذاهب فنانها ، وتناولهم للاتجاهين الإيطالى واليونانى في الفن .

وقد خضعت قيم العمل في الفن الكلاسيكى إلى المثل الجمالية اليونانية والرومانية (١) ، وحذت حذو الفن اليونانى القديم الذى كان يتميز بالوحدة والانسجام .

وتجدر الإشارة إلى ظهور العديد من التيارات والمدارس ذات الاتجاهات ، الفنية المتداخلة في هذه النزعة ، وكان لاختلاف اتجاهات الفن ، فضلاً عن التغيرات التاريخية ، والاكتشافات الجغرافية أثراً في إزدهارها ، وفيما اشتهرت به من طابع تاريخي وبطولى (٢) ، ويعد لويس دافيد L David ، وجيرارد Gérard ، وبرودون Prud'hon وجرو Gros من أشهر الفنانين الذين عبروا عن هذا الاتجاه الفنى خير تعبير .

٢ - الرومانسية : Romanticism

تمثل النزعة الرومانسية في مجال الفن الثورة على الفن الكلاسيكى ،

1) Read, H : The philos. phy of Modern Art. p. 311.

2) Ibid p. 619.

والخروج على قيمه ومبادئه المثالية التي قيده داخل إطارات مثالية ونوذجية لم يبرحها ، وقد تأثر المذهب الرومانسي بأكثر من منبع مثل : أدب وفن العصور الوسطى ، والأدب المعاصر مثل الفن الإنجليزى والإيطالى وغيره .

وتجدر الإشارة إلى أن النزعة الرومانسية تختلف عن الكلاسيكية لأنها تبرز عنصري الحركة والقوة ، ولا تكتفى بتحديد حدود الأشكال الخارجية الجامد . كان الفنان الفرنسى أوجين ديلاكروا Dela Croix هو المؤسس الحقيقى لهذه النزعة .

٣ - الواقعية : Réalisme

المذهب الواقعى هو رد فعل للمذهب الرومانتيكى ، وهو يذهب إلى التركيز على موضوعات الفن التى تعالج قضايا الواقع الاجتماعى وخاصة قضايا الطبقة الفقيرة . وهكذا فلم يعد الفن لذاته ، أى لم يعد وسيلة لتحقيق اللذة أو السعادة فحسب ، بل أصبح من الدعامات التى يعتمد عليها الفنان فى سبيل رفع أخلاق الطبقة الدنيا ، وتربية العمال .

وتجدر الإشارة إلى اهتمام هذه النزعة بالنواحي الحياتية والصغيرة التى تلمس حياة العمال الكادحة ، فى حين وإغفالها لساير الجوانب الأخرى ، وخاصة الدينية ، فضلاً عن تميزها بالانجاء إلى إستخدام النتائج التى وصل إليها العلم التجريبى لكى تعبر عن موضوعات فنها . وقد مثل كورييه Courbet المدرسة الواقعية خير تمثيل حيث عبر فى فننه عن كل جوانب العمل فى المجتمع مثل عمال المحاجر ، والمصانع ، وعمال الزراعة وغيرهم من أصحاب المهن الدنيا .

وقد ذهب النقاد إلى اعتبار المذهب الواقعي دعابة للمذهب الاشتراكي لأنه كان يركز على إبراز الجوانب السلبية والشقية من حياة الأفراد ، كما كان يصور مقدار الكفاح والمعاناة على قسبات وجوه الأشخاص بدون اهتمام كبير بالإضاءة والألوان وإبراز العنصر الفني في حد ذاته

٤ - التعبيرية : Expressionisme

لقد ظهر الفن التجريدي عندما استطاع الفن الحديث أن يصل إلى مرحلة التخلي عن تقديم تصوير دقيق وصحيح للمظاهر الطبيعية المتعلقة بالعالم الخارجي ، وعلى هذا النحو ظهر الفن التعبيري^(١) .

وقد جاءت النزعة التعبيرية في الفن محصلة للشعور بالتناقض مع الطبيعة فساعد ذلك على ظهور فنون غريبة بعيدة عن الواقع ، كما أدى بعض الفنانين إلى اعتبارها بمثابة اندماج مع الطبيعة عن طريق الجمع بين السيكلوجية البدائية التي عبرت عن معاني الحياة بالرموز ، وبين الوجدان المشحون بالعاطفة ، وعلى هذا النحو فإن التعبيريين Expressionnistes يرفضون النظرة العقلية للجمال ، ويرون أن النظرة التعبيرية المشحونة بالعاطفة هي التي تجعلنا نحتك بالأشياء على نحو ما تظهر عليه في طبيعتها المادية الموضوعية^(٢) ، ومن ثم فالفنان التعبيري لا يخلق موضوعاً للجمال فحسب ، لكنه ينقل مشاعره العارمة التي يحسها إزاء الموضوع ، يمثل النزعة التعبيرية روبنز Rubens (١٥٧٧ - ١٦٤٠) . وفان ديك Dyck V (١٥٩٩ - ١٦٤١) الذي

1) Read H: Art and Society, London Faber. 1945. p 79.

2) Ibid.

كان خير من عبر عنها ^(١) كما كان تلميذا لروبنز .

٥ - الانطباعية (التأثيرية) : Impressionism

تختلف المدرسة التأثيرية عن الواقعية في محاولتها إبراز تأثير المشاهد للوحة في وقت رؤيتها ، وترجع كلمة تأثيرية إلى اسم لوحة فنية عرضت في معرض فني في باريس أقيم عام ١٨٧٤ شارك فيه عدد كبير من الفنانين أمثال مونيه ، وبودان ، وسيزلي ، ورينوار ، ويساروا ، وسيزان ، وكان مونيه قد عرض فيه لوحة باسم « تأثير شروق الشمس » وهو نفس الاسم الذي أطلق على فنانى هذه المدرسة فيما بعد ، كما كان وسيلة لنقد إتجاهها الفني .

وقد اهتم مونيه Monet (١٨٤٠ - ١٩٢٦) زعيم المدرسة التأثيرية ^(٢) برسم للناظر الطبيعية التي تتضمن الماء والسماء لأنها مواضع تظهر الضوء بشكل كبير ، كما تعد لوحته الرائعة « القنال الكبير في البندقية » من أشهر لوحاته على الإطلاق .

ولقد استطاع سيزان Cézanne (١٨٣٩ - ١٩٠٦) في نهاية القرن التاسع عشر تحديد معالم هذه النزعة التي امتزجت في فنه بتصويراته الميتافيزيقية ، تلك التصورات التي تؤمن بوجود حقيقة واحدة أبدية ودائمة وراء المظاهر المتعددة للطبيعة ، وليس على الفنان إلا محاولة البحث عنها .

1) Read. Herbert; The philosophy of Modern Art p. 43.

2) Read, H, Art Now London Faber 1966.

٦ - الرمزية : Symbolisme

تهدف المدرسة الرمزية إلى الكشف عن اللاشعور لدى الفنان وتري أنه وعن طريق الفن يستطيع الانسان أن يصل إلى عالم أحلامه وآماله . وهكذا تعتمد الرمزية على استبطان مشاعر الفنان والتعبير عنها بغض النظر عن الالتزام بحقيقة الموضوع الخارجي ، لأن الفن في المحل الأول هو التعبير الشخصي عما يجول في خيال ووجدان الفنان (١) .

ووفقا للنزعة الرمزية فإن محاولة الفنان رسم الطبيعة إنما تعنى أنه يريد تحقيق أحلامه التي يعبر عنها في صورة رمزية تعبر عن أفكاره .

والفن الرمزي ينبغي أن يكون تركيبيا Synthétique كما يضم علامات Signes أو دلالات خاصة ، ويجب أن يكون شخصياً ذاتياً ، لأنه يعبر عن ذات أو شخصية معينة ، كما يتميز بالرخرفة حتى يتمكن الفنان عن طريقه من التعبير عن أحلامه وأفكاره الخبيسة ، فضلاء عن تعبيره عن شحنة من الوجدان والانفعال (٢) .

ومن أهم مميزات المذهب الرمزي تنمية اتجاه الناس إلى تذوق الجمال ، ومن ثم أخذوا يميلون إلى تجميل الأشياء المحيطة بهم مها كانت صغيرة أو عديمة القيمة ، حتى لقد أصبح الجمال لازماً للحياة وشيئاً أساسياً فيها ولهذا فقد أحييت الفنون الصغيرة مثل فن صناعة الأواني والأنسجة ، والزجاج

1) Ibid. P. 130.

(٢) ماهر كامل : الجمال والفن ص ٢٧٥ .

وغيرها (١) . وفضلا عن هذه المميزات فقد كان هذا المذهب مقدمة وتمهيدا لمذاهب الوحشية ، والبدائية ، والتكعيبية ، والسريالية التي ظهرت في القرن العشرين .

٧ - الوحشية : Fauvism

ظهرت هذه النزعة الفنية حوالي عام ١٩٠٥ - ١٩٠٨ ، ويمثلها مجموعة من الفنانين المتحررين الذين هدموا قواعد الفن القديم ، ولم يعيدوا بتقاليده ، فأتخذوا من البساطة مبدأ لهم ، وتوخوا في أعمالهم الفنية .

ويبدو أن أتباع هذا المذهب لم يقتصرُوا على تطبيق مبدأ البساطة في حياتهم الفنية وأعمالهم ، لكنهم سعوا إلى الحياة فيها ، وممارستها فضلا عن كونهم فنانين فقد امتنوا مهنا بسيطة متواضعة .

وتمثل الحرية في هذا المذهب ضربا من التحرر اللوني : وعدم اختلاط الألوان أو امتزاجها . واختيار الألوان الزاهية دون مراعاة الانسجام بين الألوان بعضها البعض ، فضمت أعمالهم مجموعة كبيرة من الألوان التي لا انسجام فيها (٢) .

ويعتبر لويس فوكسل Vauxelles. L هو أول من أطلق هذه التسمية على هذا المذهب ، كما يعد روبرو Rouault ، ودونجن Dougen. V ، وفلامنك Flaminek ، وكذلك ديران Derain من ممثليه المشهورين .

1) Ibid.

2) Ibid.

٨ - البدائية : Primitivisme

تمثل النزعة البدائية الحركة الفنية المنبعثة من المذهب انوحشى ، وهى تمثل أكثر صوره إتجاها للوحشية (١) ، ولهذا سميت بالبدائية ، تعد أعمال هنرى روسو Rousseau. H ، وأوترلو Atrillo خير ممثل لهذه النزعة المتطرفة فى الوحشية .

٩ - التكعيبية : Cubism

تتميز أعمال هذه المدرسة بنوع من التركيب الهندسى المعماري ولا تعد الطبيعة أن تكون فى نظر فنانها مجرد شكل أو صورة هندسية . وقد ذهب التكعيبون إلى استخدام الأشكال الهندسية وعلى رأسها الشكل المكعب والمخروطى والكروى ، كما أخذوا فى تحليل صورهم إلى أشكال هندسية أو رسوم فى خيالهم (٢) .

وقد مرت التكعيبية بمرحلتين فى تصورها الأولى هى المرحلة التحليلية حيث لم يبرز فيها دور الألوان الرئيسى ، أما الثانية فقد اتسمت بالتركيب أو التوفيق ، وتحرر الفنان فيها من الاتجاهات السابقة ، فاستخدم الألوان وبدأ ينقل من الطبيعة نفسها (٣) .

ولفن التكعيبى دوره الكبير فى فن الإعلان ، والصناعة وفى فنون

1) Ibid.

2) Ibid

3) Read, Herbert, The Philosophy of Modern Art, p. 76,

النحت والحفر . يعد بيكاسو Picasso وبراك Braque^(١) من أبرز ممثلي هذه المدرسة .

١٠ - السريالية : Surrealisme

إذا كانت الوجودية تمثل النزعة التي تقف ضد المذاهب العقلية في الفلسفة ، فإن السريالية تقوم بنفس الدور في مجال الفن ، وإذا كان التيار الوجودي قد صاحب ظروف نشوب الحرب العالمية بما جرفته من دمار وويلات على الإنسان فإن النزعة السريالية التي عرفت في مبدأها باسم الدادية Dadaism - ظهرت في سويسرا في بادئ الأمر^(٢) - إنما تمثل بالنسبة للفن نفس تعبير الاتجاه الوجودي في مجال الميتافيزيقا ، فهي النزعة التي تعبر عن الإنسان ، وتحاول تأكيد ذاته ، وإبراز معاناته وضياعه في وسط عالم متعير قبيح ومشوه .

وسوف نوجز فيما سيأتي خصائص هذه النزعة وهي :

١ - الدعوة إلى التحرر الكامل من قيود وضوابط المجتمع والعرف والتقاليد ، وكذلك التحرر من تقاليد النزعة التكعيبية بحيث يستطيع الفرد التعبير عن فكره دون الرجوع إلى أى قواعد عقائدية أو جمالية .

(١) ظهرت هذه النزعة في بداية الأمر في سويسرا وعرفت باسم حركة الدادا Dada ، ثم تسربت بعد ذلك إلى فرنسا في عام ١٩٢٤ بيد أنها طالت تدور في نطاق العقل ولم تتجه إلى الفن .

٢ - الدعوة إلى رفض العقل الذى تسبب فى جلب الدمار والخراب على الانسان .

٣ - الدعوة إلى تمجيد القيم القديمة ، والعودة إلى حياة الطبيعة البسيطة الأولى .

وتعبر النزعة السريالية عن أحلام الفنان بطريقتين هما : الأول هو الرسم الحرفى الآلى من الطبيعة ، وهو رسم دقيق جدا مع خناق علامات ليست ذات معنى ، أما الثانية فمى تعبر عن أحلام الفنانين بطريقة غريزية تكشف عن رغباتهم الجنسية الدفينة ، وذلك من منطلق أن الفن تعبير غريزى . يعد سلفادور دالى ، وجورجيو دى شريكو ، وأندرية ماسون ممن يمثلون هذه النزعة .

نقد الفن السريالى :

لقد آثار المذهب السريالى الكثير من النقد فى تاريخ الفن ، كما اختلفت حوله الآراء ، فقد ذهب البعض إلى اعتباره فنا راقيا أصيلا فى حين نظر إليه البعض الآخر باعتباره ضربا من الفن الهابط العاثر الذى لا قيمة له .

وفضلا عن ذلك فقد ذهب البعض الآخر إلى افتراض قصوره عن مخاطبة العامة ، واقتصاره على مخاطبة الطبقة المثقفة فنيا ، كما ترى بعض الآراء أنه لا يعبر عن ثمة معنى على الإطلاق ، وأنه لا يخاطب إلا العقول الخاصة القادرة على التجريد لأنه ينطوى على معانى مجردة ونواحي عقلية .

ولقد استطاع كل من نوعى الفن القديم والحديث أن يفرضا تقسيمها على

الجمهور بصفة عامة سواء كان عاديا أو عالى الثقافة ، لكن الفن السريالى أوفن القرن العشرين بصفة عامة أصبح مستعصيا على فهم الرجل العادى وهو ما يمثل الغالبية العظمى من الجمهور .

وعلى هذا النحو أغلق الطريق بين الفنان والجمهور العادى لأن الأول أصبح يعبر عن موضوعاته بطريقة لا شعورية وغامضة لا يسكاد يفهمها المتذوق العادى لأنها تعبر عن اتجاه الانسان إلى التحرر من كبت نفسه ، ومحاولة سيطرته على العالم . وعلى هذا النحو تتحرك دوافع الفنان الدفينة لرسم خطوط وأشكال تعبر عن رغباته وأحلامه وآماله التى تبدو فى صور خيالية خرافية صعبة الفهم على المشاهد (١) .

١١ - الاشعاعية : Rayonism

ظهرت فى عام ١٩١٣ وهى تعتمد على ابراز عنصر الحركة ومن ثم تعمل على الربط بين الزمان والمكان (٢) حتى تظهر البعد الزمانى ، وسميت بالاشعاعية ، لأن الفنان يراعى ابراز الأشعة اللونية فى أعماله التى تبدو على شكل خطوط (٣) .

١٢ - التركيبية Constructivism

وعلى عكس ما تذهب الواقعية الطبيعية ، ترى هذه النزعة التى نشأت

(1) Read . Herbert : Art Now p. 97:

(2) Ibid.

(3) Ibid'

عام ١٩٢٠ ضرورة تخليص الفن من المحاكاة والتقليد ، وتوجيهه في سبيل
إبداع موضوعات جديدة ، والعمل على تركيب أشكال لا صلة لها بالواقع
بحيث تنقسم بالابتكار (١) .

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الضرب من الفن يقوم على اعتبارين هامين
هما : اعتبار الزمان الذي تبرزه الحركة ، والمكان الذي يكشف عنه الفراغ .

(1) Ibid.

الفصل الحادي عشر

تفسيرات الظاهرة الفنية والجمالية

* مقدمة

- ١ - نظرية الإلهام ، والعبقرية
- ٢ - النظرية العقلية والفكرية
- ٣ - النظرية الاجتماعية
- ٤ - النظرية التأثرية (الانطباعية)
- ٥ - النظرية النفسية في التحليل النفسي

مقدمة

يعد تفسير الظاهرة الفنية والجمالية ، وتأصيل الابداع الفنى من أعسر المشكلات التى تعرض على بساط البحث فى الاستطيقا ، ومن بين المشكلات التى تعدد وتختلف فيها الآراء ، وذلك بسبب تعدد الآراء والنظريات حول تفسيرها .

وقد اتجهت الأبحاث الحديثة فى مجال الاستطيقا إلى محاولة تفسير موضوع التدوق والابداع الفنى ، كما اهتمت بدراسة العمل الفنى وأصله وطبيعته ، ودراسة الخيال ، وعلاقته باخراج الفكرة من حيز الذات إلى حيز الوجود ، وكذلك النظر إلى المشكلات الدائرة بين الباحثين حول الشكل والمضمون .

ولقد تعددت الآراء التى حاولت تفسير عملية الإبداع الفنى فمنها من ذهب إلى تفسيرها بالرجوع إلى الغيبيات والمخراطات ، ومنها من تصور أن مصدرها الإلهام أو الأيحاء من الآلهة ، كما ذهب البعض الآخر إلى تلسمها فى مسابرة العقل ، والاعتماد على نوره الفطرى ، فى حين أرجعها بعض الآراء إلى قوة التأثير الاجتماعى أو الابداع الشخصى والابتكار أى الخلق الخاص ، أو ردها إلى سيكولوجية الانسان .

إن دراسة الفن والاستطيقا لا ينبغي لها أن تقف عند حد دراسة الفنان فحسب بل يجب أن تتعدى ذلك إلى البحث فى تأصيل العمل الفنى ودوافعه ، لأن المسائل المتعلقة به أهم من تلك المتعلقة بالفنان ^(١) .

ولما كان العمل الفنى - كما سبق أن بينا - يقوم على عناصر ثلاثة هى المادة والموضوع والتعبير ، فسوف نحاول فى هذا الفصل تتبع مسار النظريات التى حاولت تفسير ظاهرة خلق أو ميلاد العمل الفنى .

(1) Rusu, L : Essai Sur La Création Artistique, Alcan
Paris 1935.

١ - نظريه الالهام أو العبقرية

يرى أتباع هذه النظرية أن الإلهام والعبقرية هما أساس الابداع الفنى ، لأنه يقوم عليها فى المحل الأول وليس على الصنعة وهذا ما حدا ببعض الآراء القديمة إلى إطلاق لفظ « النبي » أو « الرجل الإلهى » على الفنان بصفة عامة ، والشاعر بصفة خاصة (١) .

وقد عبر أفلاطون عن هذه النظرية خير تعبير فهو يذهب إلى أن مصدر الفن إلهام أو وحى يأتى للفنان من عالم مثالى فائق للطبيعة ، والفنان رجل ملهم يستمد فنه من ربات الفنون (٢) ، كما ذهب فى محاوره بروتاجوراس إلى سرد أسطورة برومئثيوس ، وذهب فيها إلى أن الآلهة عندما أرادت توزيع الهبات زودت الحيوان بأسلحة تحميه من قسوة الطبيعة فى حين خال الانسان أعزلا ضعيفا يريد أن الاله برومئثيوس رحمه وترفق به ، وغاصر بصرق قبسا من النار من الآلهة وأهداه الانسان فعليه الفنون (٣) .

ويذهب الدكتور محمد على أبو ريان إلى أن ربات الفنون التى تصور اليونان أنها منبع الفن والإلهام ليست إلا إشارات رمزية أسطورية فى

(١) زكريا ابراهيم : الفنان والانسان . ص ٢٠ .

(2) Oeuvres De platon : Ion, Lysis, Protagoras, par E. Chambry Garnier Frères, Paris 1919. p 13.

وأنظر كذلك محاوره أيون أو عن الالياذة ترجمة محمد صقر خفاجة و د. سهير القلماوى ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٦ .

(3) Oeuvres De platon. protagoras.

محاورات أفلاطون ، ويبقى مصدر هذا الإلهام عن الداحية الميتافيزيقية - يبقى - في الجمال بالذات وهكذا تصبح ربات الفنون الأسطوريات هن وهوز تعبر عن فكرة الجمال بالذات ، وعلى هذا النحو يكون مصدر الفن في نهاية الأمر هو المثال المعقول للجمال ، تلك الوحدة المتعالية من الحسن ، التي تنربع في عالم وراء عالمنا وهو « العالم المعقول » كأنما الأثر الذي يستمد جماله من مشاركته في مثال الجمال بالذات وتحدد قيمته بتقدير تحقق هذه المشاركة وجمالها (١) وبذلك كان أفلاطون هو أول من توسع في الحديث عن الإلهام باعتباره مصدراً للفن ، وضرباً من الانجذاب الإلهي ، ولهذا فقد صور الفنون بأنها ضرب من ضروب السكر التي تجعل من الفنان كأنه نبي يتكلم باسم الآلهة .

وعلى الرغم من محاولة أفلاطون تطبيق سياسة التوجية الفني في مدينته ، وهذا دليل على أنه حاول الربط بين الفن والحياة الأخلاقية ولتأليته ، بيد أنه كان يرمى من ذلك إلى تحقيق مثله الأعلى في الحياة الأخلاقية ، لأنه كان قد فصل في حقيقة الأمر بين الفن والحياة عندما جعل من الملهمات أو ربات الشعر مثلاً ، ولا يمثل الشعراء إلا ظلال تنطق بصوتها في عالم الواقع (٢) .

أما أفلاطون فقد خلط للجمال باللاهوت ، وربط بينه وبين المبدأ الأوحد الذي يمثل الخير البحت ، الذي تصدر عنه الصور المشعة ، والله عنده هو مصدر الفن لأنه يفيض به على من تمت روحه وارتقت من الفنانين ، ولهذا

(١) د. محمد علي أبو ريان ، فلسفة الجمال ، ص ١٠ .

(٢) مصطفى سوييف : الأسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة

يصبح الجمال المتحد بالله هو أكل وأسمى جمال ، بينما تتناقص درجات كماله ومعونه كلما ابتعدنا عن الجمال الإلهي ، وبمقدار هذا الابتعاد ، وعلى الفنان إذن أن يتعلم وأن يتسامى عن إدراك الجمال الجزئي ، وأن يصعد من عالمه ماراً بمحطات روحية تمثل الأنايم الثلاثة حتى يتحد بالله مبدأ الكون. وسر عظمته ، ووحدته وجماله ، هنالك يلهمه الله من ضيائه ، ومن جماله أو يشهد الفنان الجمال العلوي الأبدى (١) .

وقد تأثر فلاسفة ولاهوتى العصر الوسيط بنظرية الإلهام والفيض عند أفلاطون وأفلوطين مثل القديس أوغسطين ، وسانت بازيل وغـيرهم واستمرت نظرية الإلهام والعبرية حية نابضة منذ عصر اليونان ، وحتى ظهور الحركة الرومانتيكية التي تميزت بجموح العاطفة في ميداني الفن والأدب ، وعارضت سلطان العقل الذي قامت عليه الحركة الكلاسيكية من قبلها ، وبدأ القلب والإلهام اسهامه في مجال الحياة الفكرية يغذيها ويجدها بمبدعات الفن والأدب الرومانتيكى .

وقد جاء في العصر الحديث الكثيرون من الفنانين والشعراء الذين فسروا الابداع بالإلهام ، وتحدثوا عن الأرواح التي تهمس إليهم في آذانهم بآياتها السحرية مثل الشاعر الفرنسي المعاصر بول كلودل Claudel. paul الذي عبر عن الإلهام باعتباره حدساً دينياً أو إلهاماً وكشفاً صوفياً . في حين ذهب نيتشه الذي لم يكن متديناً على الإطلاق إلى تصوير الإلهام بصورة برق مفاجئ .

(١) أ. د. على عبد المعطى محمد : مشكلة الابداع الفني رؤية جديدة ، دار الجامعات المصرية ١٩٧٧ ص ٤٣ .

ينير الطريق أمام الفنان فيسمح له بالرؤية . أما فيكتور هوجو فيقول في مناسبة العلاقة بين الإلهام والحلم : - « إن الأحلام هي المنافذ التي تكشف للإنسان عالم الخلود » (١) ، ويرى الشاعر الإنجليزي كولريج Coleridge « أن الأشخاص العاطفيين هم الذين يصلون إلى الحقيقة » (٢) كما كان كيتس يقول : انه لا يثق في شيء ثقته « بوداد القلب » (٣) .

وقد آمن الرومانتيكيون بالأحلام إلى أبعد حد ، واعتبروها دعامـة ألاماتهم الفنية ، وأصل الصلة بين الفنان ، ووجدانه وبين العالم الخارجي .

وتذهب بعض الآراء في عرض نظرية الإلهام والعبقرية إلى اعتبار الفنان مثل الشخص المصاب بالتجول أثناء النوم ، ولو أننا أيقظناه لقضينا على مقدرته الفنية ، ومعنى ذلك أن الفن إنما هو علم يقظة نستسلم له عن رضا وطوعية (٤) .

وبقدر ما اتسمت الرومانتيكية بالمشاعر الانسانية الفياضة والعاطفة القوية الجياشة ، وتأكيد الحلم والإلهام فقد نمت النزعة الفردية ، وأيقظت الشعور بالذات ، يعبر فيشر عن وحدة وغربة الإنسان في المذهب الرومانتيكي بقوله :

(1) Beguin : L'âme Romantique et le Rêve p.U.F. Paris 1946.

(2) Delacroix H. Psychologie de l'Art Paris, Arcau 1927, p. 186.

(٣) ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ت. أسعد حليم ص ٧٣ ، ٧٤ .

(٤) ذكريا إبراهيم . فاسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ١٩٦٦

« لقد أصبح غريباً بين غرباء ، ومنفرداً في مواجهة اللا أنا الهائلة مما أدى إلى تقوية الشعور بالذات وتنمية الذاتية المزهرة » (١) .

وقد انتهت الدراسات الخاصة بالابداع الفنى إلى اعتبارها حالة تحدث فجأة بدون تدخل من الارادة أو العقل ، فيقول الدكتور زكريا ابراهيم : « مهما كان من اختلاف الأدباء والفلاسفة في تحديد معنى « الإلهام » فانهم يجمعون على النظر إلى هذه الظاهرة الفنية الكبرى بوصفها حالة نفسية مفاجئة تأخذ بمجامع قلب الفنان ، وكأنما هي النسر الذى ينقض على حين فجأة ! وآية ذلك أن الإلهام - فى نظرم - يوقف المجرى العادى للوعى أو الشعور ، ويغير من الاتجاه العادى للتأمل أو التفكير ويكشف عن انعدام التناسب بين ما كان الفنان يفكر فيه وما انكشف له بغتة » (١) .

وفى حالة الإلهام يصبح الفنان كمن انجذب صوفياً فيشعر بالغبطة الروحية التى تسمو به فوق مستوى البشر . وهكذا فكأن فيض القوة الابداعية قد جاء ، فغمزه ، ومن ثم نراه يتوهم أنه قد أصبح فى حضرة القوة الإلهية نفسها (٢) .

٢ - النظرية العقلية

لقد ذهب العقليون مذهباً مختلفاً عارضوا فيه أصحاب نظرية الإلهام ، فقد ذهبوا إلى أن مصدر العبقرية فى الفن لا تتعارض مع العقل بل هى فعل

(١) ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ص ٧٢ .

(٢) زكريا ابراهيم : الفنان والانسان ، ص ٢٢ .

(٣) المرجع نفسه .

بصير مستنير بحقيقة عقل فاضح واع قد امتلك زمام نفسه (١)

وقد لاقت نظرية الالهام والحدث العنوي نقداً صريحا من بجانب دعاة الصنعة والتنفيذ فقد ذهب عالم الجمال سوريو إلى أن الابداع الفني يتوقف في المقام الأول على القدرة على الصنعة والابداع ومن ثم فإن الفن يتجه إلى خالق موجودات (٢).

أما دولاكروا فقد ذهب إلى أن الفن هو العاطفة المتمايزة وهو التماسك والترابط في الموضوع الفني ، ولما كان الموضوع الجمالي يحتاج إلى العاطفة فإنه لا يكون في حاجة إلى النشاط التركيبي الابداعي (٣).

ويذهب آلاى إلى أن العمل الفني هو القانون الأسفى فى طريق الابتكار (٤).

وتذهب بعض الآراء إلى استبعاد مفهوم القيمة من العمل الفني مثل ماكس دسوار Max Dessoir الذى استبعد مفهوم القيمة ورأى أن العمل الفني هو الشئ .

أما فلدمان وهو يستبعد الركون إلى اللاشعور والحدس والالهام ويرى

(١) أ. د. محمد على أبو ريان : فاسفة الجمال ص ١٩٤٨ .

(2) Souriau, E . La CorresPondance des Arts. Flammarion Paris 1941. p. 929 - 30.

(3) Delacroix, H : Psychologie de l'Art Paris, Alcan 1927: p 143.

(4) Alain .systemes des Beaux Arts p' 11.

أن العلم بالصور يظل لا شعوريا عند الفنان في خلال مرحلة الابداع فانه لا يستمر على هذا الحال طويلا فسرعان ما ينتقل إلى مجال الفن أى المجال التطبيقي . . . فان الاستطيقا تمثل العلم النظرى فى مقابل العلم التطبيقي المقابل له (١).

وفضلا عن هذه الآراء فقد ذهبت بعض الاتجاهات تؤكد واقعية العمل الفنى ، وتركز على جوهر نشاطه البنائى أو الأساسى وتقل من شأن الحدس والالهام ، والكشف مثل آراء كروتشه أو بيرجسون المثالية . فقد عارض باييه المثالية ورأى أن العمل الفنى ضرب من الواقعية التى تشير إلى انهيار المثالية (٢).

وهكذا يرفض باييه وغيره المناهج المثالية ، ويتفقوا حول تأكيد حقيقة واحدة هى رفض دعاوى الحدس والالهام أو الكشف الصوفى الذوقى ، فالعمل الفنى لا يتمثل فى الوجد الصوفى أو الحدس الدينى أو الاشراف الإلهى بل هو صنعة وجهد تكتيكى فى تنظيم المادة الخام .

أما شارل لالوفاته يرى أن الفن يمثل الانضباط والاتزان (٣) . كما يذهب دولاكروا نفس المذهب ويقول : ليس العمل الفنى هو مجموعة المصادفات أو الاشرقات الإلهية ، لكنه ثمرة القدرة التركيبية التى تظهر فى

(1) Feldman, V : 'l'Esthétique Française Contemporains,

Alcan Paris 1936. pp. 73 - 74.

(2) Bayer, R : Essai Sur la Méthode en Esthétique 1953

p. 112.

(3) Lafo, Ch : L'Art et la Morale p. 169.

التنظيم والصناعة (١) .

وقد أجمع أتباع الانجاء العقلي على أن الفكر هو مصدر الابداع الفني ، وأنه لا يسمو ما لم ينبع من العقل وتأملاته المجردة ، كما أنه لا يخلق إلا بعد روية وتصميم وتنفيذ ، فنحن نجد مثلاً أن بسكال يرى أن عظمة ومجد الانسان إنما يكتنان في الفكر ، وأن الانسان بدون فكره هو كائن ضعيف هزيل منحط لا قيمة له لكنه بفكره يستطيع أن يمثل العالم كله (٢) .

أما كانت فانه يرجع العمل الفني إلى قوانين وشروط أولية *a priori* سابقة على التجربة ، وليست آتية من عالم مثالي يتجاوز التجربة الانسانية لكنها تشتق من قوانا الادراكية . وقد سبق أن أشرنا إلى أنه أخضع العمل الفني إلى أربعة شروط هي السكيف والكم والترابط والحالة (٣) ، وعن طريق هذه القوانين الأولية التي وضعها كانت يجمع الشكل الفني منبثقاً من القوى الإدراكية للانسان ، وخاصاً لها لا إلى شخصية الفنان ، وهو يؤكد على موضوعية الأحكام الجمالية عندما يرجعها إلى شروط تشتق من طبيعة النفس ، وتقوم على التفكير أو التطبيق .

أما الفن عند هيجل فهو محصلة الفكر شأنه في ذلك شأن المنطق والطبيعة وفلسفة الروح . وعنده لا توجد معرفة أو وجود دون فكر وعقل ، كما أنه لا يوجد ابداع بدون فكر كذلك .

(1) Delacroix. H : Psychologie de l'Art p. 150.

(2) Pascal . Blaise, Pensées Secvi P.n, 348 P. 195.

(3) Basch. V : Essai Critique Sur l'Esthétique de Kant,
Paris Alcan 1934, p. 69.

والفن عند هيجل هو الروح التي تتأمل ذاتها في حرية كاملة و الإنسان في تصوره يحتاج للفن لأنه يحتاج لتأمل ذاته ، وتصور ذاته لذاته . وعلى هذا النحو يربط هيجل بين مسألة الإبداع الفني وبين مذهبه العقلي المتمم بالمعقولة .

ويرى جويو أن العنفة الأساسية التي يمتاز بها الشاعر هي في جوهرها العنفة الأساسية التي يمتاز بها الفيلسوف ^(١) .

وهكذا يحاول جويو أن يجمع بين صفات الفيلسوف والفنان باعتبار أنها يعتمدان على الفكر (العقل) وهو يؤكده رأيه في قوله : « كاد النظر والعمل في المتع الفنية الكبرى أن يتحدى فالشاعر والموسيقي والمصور يشعرون بلذة قصوى حين يخلقون أو يتصورون أو ينتجون ماسوف يتأملون حتى أن متعة السامع أو المشاهد تكون على قدر مشاركته في العقل وعدم إقتصاره على القبول » ^(٢) .

يؤكد جويو دور الفنان في إبراز الوحدة بين الإنسان والطبيعة بقوله : « ... كلما تقدمنا في الزمن إزداد علمنا بهذه الوحدة الأصيلة بين الإنسان والطبيعة هذه الوحدة التي أحسها الشعراء » ^(٣) .

٣ - النظرية الاجتماعية

يبرر أتباع النظرية الاجتماعية الدور الذي يلعبه المجتمع في

(١) جان ماري جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ص ١٥٢ .

(٢) المرجع نفسه ص ٢٥ .

(٣) المرجع نفسه ص ١٧٠ .

مسألة الإبداع الفني، ومن أمثال هؤلاء تين، ودرر كيم . ويرى الاجتماعيون أن الفن ظاهرة اجتماعية نسبية لأنها تخضع للظروف الاجتماعية، والظروف الزمان والمكان والسلالة، ولهذا فانه عمل يتميز بتعدد المدارس والمذاهب، ومن ثم فانه لا يرجع إلى أى عبقرية أو أحلام فردية، أو إتجاهات عقلية لكنه يرجع في المحل الأول إلى الجمهور (النحن) الذى يوجه الفن ويصدره، بيد أن هذه النظرية الاجتماعية لم تغالى في أثر المجتمع إلى الحد الذى يقلل من دور الإبداع الشخصى، أو الأصالة الفردية للفنان.

وعلى الرغم من أن المجتمع هو مصدر الأعمال الفنية إلا أن هذه المدرسة لا تنكر الأصالة الفنية التي تكون لدى الفنان، والتي يمكن عن طريقها من تعبير وتطوير الفن أو يقوم بعمل تأليفات لم تكن مدركة من قبل مع أنها تكون موجودة في المجتمع ومشتقة من كيانه (١).

٤ - النظرية التأثرية (الانطباعية)

يذهب التأثريون إلى توصيح أثر الضوء على الأجسام . وهم يعارضون أتباع المذهب الاجتماعى فى الفن ، على إعتبار أن الأخير لا يفسر بتأثير المجتمع ولا يرد إلى أى من الاتجاهات التى ينشأ فى أحضانها لأن العمل الفنى وليد ذاته التى يعبر عن أصالتها وتفردا .

والإبداع الفنى عند التأثريين لا يتم إلا من خلال الأداء الفنى الذى يعبر عن روح الفنان وأصالة الخاصة التى تفرد بالتعبير عنها فى عزلة عن القيادات

(١) أ. د محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ص ١٥١ .

المحيطة سرء كانت إجتماعية أو عقلية أو غيرها .

٥ - نظرية التحليل النفسى

يتزعم هذه النظرية فرويد وهى ترجع العمل الفنى إلى خبرات الفنان النفسية . ويذهب فرويد إلى أن الفنان يمثل شخصاً مريضاً نفسياً أو « عصائى » ولا تعدى أعماله الفنية سوى وسائل للتنفيس عن رغباته الجنسية المكبوتة وعلى هذا النحو فإنه ينظر للفن باعتباره ظاهرة نفسية أخرى مثل العصاب أو الحلم . فالفنان يخاف عالماً من الفن يحاول به أن يستبدل برغبته المتقدة رغباتاً أخرى غير جنسية ، وكأنه يحاول التسامح عن طريق ذلك برغبته الجنسية الجائعة إلى مجالات رمزية أو صورية أكثر مموا من الحاجة الجنسية .

وهكذا فإن الفنان يحاول لاشعوريا إشباع جميع رغباته وميوله الجنسية المكبوتة عن طريق الفن الذى يمنحه تشكيله القوة والشهرة والعظمة الذى يتصور أنه يحياها بالفعل فى واقع الأمر .

وهنا يحدث الإشباع الذى يسعى إليه الفنان ، وهو فى ذات الوقت يعمل على راحة ومتعة المتذوقين الذين يسعون إلى إشباع مظاهر الكبت فى رغباتهم اللاشعورية فتتحقق متعهم .

وعلى هذا النحو يحقق عن طريق فنه ما لا يستطيع أن يحققه عن طريق خياله من شرف وقوة وحب نساء (١) .

(1) Freud S : A General Introduction To Psycho - Analysis

G- C. P. 1943. P 328.

ويعطى فرويد مثالا على نظريته في التحليل النفسى للفنان بالفنان ليوناردو دافنشى الذى تصور قصة حياته تأييداً لنظريته في الصلة بين الفن والكبت الجنسي فقد نشأ إبتنا غير شرعيا ، وهذا ما دفعه إلى الارتباط بوالدته ، كما جعله يفتش في تكوين علاقات عاطفية مع جنس النساء مما دفعه لممارسة الشذوذ الجنسي مع أصدقائه ، وأكبر دليل على حالته هذه ما تبرزه أعماله الفنية من إبتسامات عذرية ممثلة في إبتسامة الموناليزا (الجيو كنده) أو خلطه بين الذكورة والأنوثة كما في لوحة يوحنا المعمدان ، ولما انعلق الباب أمام هذا الفنان لممارسة حياته العاطفية والجنسية نظراً لظروف نشأته وتربيته وما ترسب في لاشعوره من كبت جنسى وعاطفى . فان الفنان لم يجد ما ينفت به عن هذه الرغبة سوى أعماله الفنية التى عبر فيها عما يحول في لاشعوره من رغبة جنسية مكبوتة (١) .

ويذهب فرويد إلى أن دراسته للإبداع الفنى والفنان لم تنصب على دراسة دافنشى باعتباره فنا ، بل باعتباره إنسانا فدراسته هذه لاتنحى إلا عرض للرجل من ناحية الباثولوجرافيا (أى وصف المرض النفسى) (٢) .

وقد إتفق فرويد ويوج فى مسألة إرجاع الإبداع الفنى إلى اللاشعور مع إختلافات تتفق ومذهب كل فى اللاشعور (٣) . فقد رآه الأول أنه مكتسبا

(١) Freud S, Leonardo davinci, London Kegan paul 1932.
p. p 90 - 96

(٢) مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى ص ١٩ .

(٣) المرجع نفسه ص ١٨ .

— ٣٩٦ —

نتيجة لكتب بعض المشاعر التي يحسها الفرد في حياته ، في حين رآه يونج
موروثة ينحدر إلينا من أسلافنا البدائيين نتيجة لما تركته تحارب الحياة في
نفوسهم من أثر .

ثبت بالمراجع العربية والأجنبية

أولا : ثبت المراجع العربية

- ١ - أفلاطون : الجمهورية ت. د. فؤاد زكريا ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٦٨ .
- ٢ - _____ : فايدروس أو عن الجمال ت. أ. د. أميرة حلي مطر ، دار المعارف ١٩٦٩ .
- ٣ - _____ : فيدون ، ترجمة عباس الشريفي ، ومراجعة د. على سامي النشار جزء (١) .
- ٤ - أرسطو . فن الشعر ت. د. عبد الرحمن بدوي .
- ٥ - إروين إدمان : الفنون والانسان ت. حمزة محمد الشيخ ، دار النهضة العربية ١٩٦٥ .
- ٦ - أرنولد هاووزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ ت. فؤاد زكريا مراجعة أحمد خاكي ، (١) دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٢ .
- ٧ - إرنست فيشر : ضرورة الفن ت. أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧٠ .
- ٨ - إميل دوركايم : التربية الأخلاقية، ت. د. السيد محمد بدوي مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٥٥ .
- ٩ - بنوبني أ. : مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا ت. د. عبد الرحمن بدوي ج ٢ ، دار النهضة العربية القاهرة ١٩٦٢ .

- ١٠ - بندتو كروتشه : المجلد في فلسفة الفن ، ت سامى الدروبي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ١٩٤٧ .
- ١١ - جون ديوى : الفن خبرة ، ت د. زكريا ابراهيم ، مراجعة وتقديم د. زكي نجيب محمود ، دار النهضة العربية ١٩٦٣ .
- ١٢ - جورج سنتيانا : الاحساس بالجمال ، ت د. محمد مصطفى بدوى ، مراجعة وتصدير د. زكي نجيب محمود .
- ١٣ - جيروم ستولينز : النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ، ت د فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ٢ ١٩٨١ .
- ١٤ - جويو ، جان ماري : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ت سامى الدروبي ، دار الفكر العربي .
- ١٥ - حامى المليجى : سيكلوجية الابتكار ، دار المعرفة الجامعية ، ط ٣ الاسكندرية ١٩٨٤ .
- ١٦ - دنيس هويسمان : علم الجمال (الاستطيقا) ت أ.د. أميرة حامى مطر م.د. أحمد فؤاد الأهواني ، القاهرة ، دار احياء الكتب العربية ١٩٥٠ .
- ١٧ - ديكارت : مبادئ الفلسفة ، ت عثمان أمين ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٦٩ .
- ١٨ - _____ : التأملات في الفلسفة الأولى ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٩ .

- ١٩ — ديماندم س. : الفنون الاسلامية ، ت أحمد محمد عيسى ، م. د. د.
أحمد فكري ، دار المعارف بمصر ، ١٩٥٣ .
- ٢٠ — زكريا ابراهيم : الفنان والانسان ، مكتبة غريب ، د. ت.
- ٢١ — : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، الفجالة د. ت.
- ٢٢ — : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ١٩٦٦
- ٢٣ — ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة ، القاهرة ١٩٦٢ .
- ٢٤ — أ. د. علي عبد المعطى محمد : الابداع الفني (رؤية جديدة) ، دار
الجامعات المصرية ١٩٧٧ .
- ٢٥ — حائدة سليمان عارف : مدارس الفن القديم ، دار صادر ، بيروت لبنان
١٩٧٢ .
- ٢٦ — أ. د محمد علي أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار
المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ١٩٨٥ .
- ٢٧ — محمد زكي العشماوي : فلسفة الجمال في الفكر المعاصر . دار النهضة
العربية ، ١٩٨٠ .
- ٢٨ — محمد صدقي الجباخنجي الحس الجمالي ، دار المعارف بالاسكندرية ،
١٩٨٣ .
- ٢٩ — : الموجز في تاريخ الفن . دار المعارف ١٩٨٠ .
- ٣٠ — مصطفى سويف : الأسس النفسية للابداع الفني — في الشعر خاصة —
دار المعارف بمصر ١٩٥١ .

- ٣١ - مصرى عبد الحميد حنورة : الأسس النفسية للإبداع الفنى - فى الرواية
- الهيئة المصرية العامة للكتاب ٩٧٩ .
- ٣٢ - مجموعة من علماء الجمال السوفيت : مشكلات علم الجمال الحديث ، قضايا
وآفاق ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٩ .
- ٣٣ - محمد مصطفى حلمي : الحب الإلهي فى التصوف الاسلامي ، المكتبة
الثقافية ، ١٩٦٠
- ٣٤ - أ. د. نازر اسماعيل حسين : الفلسفة المعاصرة : مكتبة الحرية الحديثة ،
عين شمس ، ١٩٨٢ .
- ٣٥ - هريوت ريد : الفن والمجتمع ، ت فارس مبرى ضاهر ، دار القلم
بيروت ، ١٩٧٥ .
- ٣٦ - هنرى د أيكين : عصر الايدويولوجية ، ت فؤاد زكريا ، مراجعة
د. عبد الرحمن بدوي ، مكتبة الانجلو المصرية ،
القاهرة ١٩٦٣ .
- ٣٧ - يحيى مصطفى حمودة : التشكيل المعاصر ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٧
- ٣٨ - _____ : نظرية اللون ، دار المعارف ، ١٩٨١ .

ثانيا : ثبت المراجع الأجنبية

- 1 — Alain : **Éléments de philosophie** France. Imprimerie Arrault 1926 .
- 2 — « : **Système des Beaux - Arts**, Imprimerie Bussière Editions Gallimard paris 1926.
- 3 — « : **Vingt Lecons Sur Les Beaux - Arts**, paris Gallimard, 8 éd 1931.
- 4 — Bayer, R : **Essai Sur La Méthode en Esthétique**. 1953.
- 5 — Bergson, H : **Essai Sur Les Données Immédiate de La Conscience** 17 eÉ Librairie. Félix Alcan. Paris 1930
- 6 — « « **Le Rire**, Alcan, Paris 1946.
- 7 — Beguin, Albert : **Pascal Par Lui même** ecrivains de toujours Paris 1964.
- 8 — Bertaux; E : **Études D'Histoire et D'Art**, Hachette, Paris 1911
- 9 — Basch; V : **Esthétique de Kant**, Alcan, Paris 1920.
- 01 — « « : **Essai Critique Sur L'Esthétique** de Kant, paris Alcan 1934.
- 11 — Cassou; J : **Situation de L'Art Moderne**, Editeur de Minuit, paris 1950.
- 12 — Croce B : **Brévaire de Esthétique** payot paris 1923
- 13 — « « : **Esthétique Comme Science de L'Expression et Linguistique Générale** Paris. Gired Brière 1904.
- 14 — Chambry. E : **Oeuvres De platon Ion. phèdre, Ou de la Beauté** 1919.
- 15 — Camus. A : **L'Homme Révolté**, paris Gallimard 1951.

- 16 — Cuivillier; A : **Précis De philosophie Esthétique** Librairie Armand, Colin paris 1954.
- 17 — Dela Croix. H : **Psychologie de L'Art**, paris Alcan 1927
- 18 — Du Ffrenne; M : **Phénoménologie de L'Expérience Esthétique** vol 1 p.u.f paris 1953.
- 19 — Descartes R : **Discours de la Méthode**, Oeuvres de Descartes, MJules. p.u.f paris 1937.
- 20 — « R : **Compendium Musica** Oeuvres de Descartes ch. A.P.T.
- 21 — « R : **Principes** : A.T. Tome IX paris 1910
- 22 — Dewey. John : **Art as Experience**. N.Y. 1939
- 23 — Dnderot. D : **Essai Sur La peinture**, Oeuvres Cariner. p.uf. 1953
- 24 — Durkhiem E : **De La Division du Travail Social**, paris, Librairie Felix Alcan.
- 25 — Feldman. V : **L'Esthétique. Francaise** Alcan, paris 1936.
- 26 — Fry - R : **Vision and Disign** N.Y M.S.A Meridia 1956.
- 27 — Freud. S : **A General Introduction To psycho - Analysis**
- 28 — « : **Leonardo de Vinci**, London Kegan, paul 1932
- 29 — Gaultier - P : **Le Sens De L'Art** 3^e paris Alcan 1908.
- 30 — Gilbert. K; Kuhn; K : **History of Esthetics**. U.S.A NY Macmillan 1939.
- 31 — Hauser. A : **The Social History of Art**. Routledge, Kegan, Paul London. 1951.
- 32 — Huisman. D : **L'Esthétique**, Paris p.u.f. 1954.

- 32 — Hegel; G : **phénoménologie de L'Esprit**. Aubier 1939.
- 34 — Kant; E : **Critique du Jugement** Vrin 1914.
- 35 — Lalo; ch : **Introduction à L'Esthétique**, paris. Colin 1912.
- 36 — « « . **Notion d'Esthétique** p.uf paris 4 eéd 1952
- 37 — « « : **L'Esthétique Expérimentale Contemporaine**, Alcan
paris 1908.
- 38 — « « : **L'Art et Lavie Sociale**, Paris Doin 1921.
- 39 — « « : **L'Art et La Morale** paris, Alcan, 1922.
- 40 — Leibniz G : **The Monadology**. Carr. H.W. Los Angelos 1930.
- 41 — « « : **Théodicée** : paul Janet 3é E paris Hachette 1848
- 42 — Malraux; A : **La Création Artistique** Gallimard 1955.
- 43 — « « : **La Monnaie de L'Absolue** paris Gallimard 1951.
- 44 — Mesnard; J : **Pascal**, Hatier paris 1951.
- 45 -- Malebranche. N : **Entretiens sur La Métaphysique, et sur la
Religion**, par. Poul Fontana. Librairie Arnauld colin,
paris 1922.
- 46 — Munro; th : **Les Arts et Leurs Relations**. Mutuelles p.u.f france
1954.
- 47 — Platon : **Protagoras**. chambry. Garnier Frères, paris 1919.
- 48 — Pascal. B : **Les pensées**, p.u.f paris. 1943.
- 49 — Rusu; L : **Essai Sur La Création Artistique** Alcan, paris. 1945.
- 50 — Read. H : **The philosophy of Modern Art**. U.S.A Farwcett.
- 51 — « « . **Art Now**, London, Faber. 1960.
- 52 — « « . **Art and Industry** London 1944
- 53 — « « : **Art and Society** London. Faber 1954

- 54 — Souriau; E : **La Correspondance des Arts** Flammarion paris 1941.
- 55 — « « : **L'Avnir de L'Esthétique** paris. Alcan 1929.
- 56 — Schopenhauer; A : **The world as will and Representation**, T. by E.F.J payne. U.S.A Dover Publications, INC NY 1966
- 57 — Santayana; G : **Reason in Art** N.Y U.S.A Scribner 1923
- 58 — « « : **The Sense of Beauty** N.Y. U.S.A 1955.
- 59 — Scruton. R : **From Descartes to wittgenstien, Ashort History of Modern philosophy** London. Boston. 1981.
- 60 — Stace W.T : **The philosophy of Hegel**, Dover publication. U. S.A ch (1) Art 1923.
- 61 — Taine; H : **Philosophie de L'Art**, paris. Librairie Hachette. Vol 1 1865.
- 62 — Wilenski. R. H : **An Outline of English painting** London. 1947.

المحتويات

رقم الصفحة	الموضوع
٣	إهداء.
٥	قرآن كريم
١٦-٧	تعبير

الفصل الأول

النشأة التاريخية لفلسفة الجمال

٧٣ - ٧	في العصرين اليوناني والوسيط
٢٤ - ١٩	* تمهيد

٣٤	١ - العصر اليوناني
٣٦ - ٢٤	أ - سقراط
٣٧ - ٣٦	ب - أفلاطون
٣٨ - ٣٧	١ - الجمال موضوع محاورات أفلاطون
٤٣ - ٣٨	٢ - مراحل بلوغ الجمال المطلق
٤٥ - ٤٤	٣ - الجميل في ذاته
٤٨ - ٤٥	٤ - الحب الأفلاطوني (التالي)
٤٩ - ٤٨	٥ - أفلاطون والفن الجميل
٤٩	٦ - الجمالية الموضوعية المثالية
٥٤ - ٤٩	٧ - الفنون عند أفلاطون
٥٥ - ٥٤	٨ - الجمال التالي
٥٧ - ٥٥	ح - أرسطو
٥٨ - ٥٧	١ - الفن والمحاكاة عند أرسطو

الموضوع	رقم الصفحة
٢ - نظرية المحاكاة بين أفلاطون، وأرسطو	٥٨ - ٦٢
د - أفلوطين	٦٣ - ٦٤
٢ - العصر الوسيط	
* تمهيد	٦٥
أ - فلسفة الجمال عند المسلمين	٦٥ - ٧٠
ب - فلسفة الجمال عند المسيحيين	٧١ - ٧٣
الفصل الثاني	
تصور الجمال في العصر الحديث	٧٧ - ١٧٣
* مقدمة	٧٧ - ٧٨
١ - تصور الجمال عند ديكارت	٧٨ - ٩٤
٢ - لينتز	٩٤ - ٩٨
٣ - بسكال	٩٨ - ١٢١
٤ - ماليزانش	١٢١ - ١٢٢
٥ - باوجارتن	١٢٢ - ١٢٤
٦ - ولیم هوجارت	١٢٤ - ١٣١
٧ - آدموند بيرك	٣١ - ١٣٢
٨ - كانت	١٣٢ - ١٣٨
٩ - شيلر	١٣٨ - ١٤٠
١٠ - شيلنج	١٤٠ - ١٤٢
١١ - هيغل	١٤٢ - ١٥٦

الموضوع	رقم الصفحة
١٢ - شوبنهاور	١٧٣ - ٥٦

الفصل : الثمالت

في معنى الاستطيقا	١٧٧ - ٢١٧
١ - معنى لفظ علم الجمال « الاستطيقا »	١٨٥ - ١٧٧
٢ - أهداف عالم الاستطيقا	١٨٦ - ١٨٥
٣ - بين فلسفة الجمال ، وفلسفة الفن	١٨٦ - ٢١٢
٤ - الفوارق النوعية التي تميز العمل الفني عن العمل الصناعي	٢١٢ - ٢٠٧

الفصل الرابع

العمل الفني الجمالي بين

الفكره المبدعة ، والتنفيذ الصناعي	٢٢١ - ٢٦٣
-----------------------------------	-----------

مقدمة	٢٢١ - ٢٢٢
١ - كروتشه : الفن حدس وعيان	٢٢٣ - ٢٣١
٢ - آلان : الفن تنفيذ وإنتاج	٢٣١ - ٢٣٤
٣ - سوريو : الفن ووحدة النشاط الفني والصناعي	٢٣٥
٤ - فيكتورباش : الفن هو	٢٢٥ - ٢٣٦
٥ - سنتيانا : الفن جمال ولذة	٢٣٦ - ٢٣٧
٦ - جون ديوى : الفن خبرة	٢٣٨ - ٢٤٣
٧ - أندريه مالرو : الفن حرية وإبداع	٢٤٣ - ٢٥٣
٨ - كامي : الفن تقبل وتمرد	٢٥٣ - ٢٦٣

الموضوع	رقم الصفحة
<u>الفصل الخامس</u>	
الاتجاهات النظرية والتجزئية في علم الجمال الحديث	٢٦٧ - ٢٦٩
مقدمة :	٢٦٩ - ٢٦٧
أ - الاتجاه النظري الميتافيزيقي	٢٧٠
١ - بندتو كروتشه	٢٧٠ - ٢٧٢
٢ - رسكن	٢٧٢ - ٢٧٤
٣ - تولستوى	٢٧٤
٤ - نيتشه	٢٧٥
٥ - سنتيانا	٢٧٥ - ٢٨٠
ب - الاتجاه التجريبي :	٢٨١
١ - فخنر	٢٨١ - ٢٨٤
٢ - فونت	٢٨٤ - ٢٨٥
٣ - هيربرت سبنسر	٢٨٥ - ٢٨٦
٤ - تسين	٢٨٦ - ٢٨٨
٥ - دوركيم	٢٨٨
٦ - شارل لالو	٢٨٩
٧ - ايتين سوريو	٢٨٩ - ٢٩٩

الفصل السادس

مدارس الاستطيقا	٣٠٣ - ٣١٧
١ - آراء المدارس حول طبيعة الجمال	٣٠٣

رقم الصفحة	الموضوع
٢١٢ - ٣٠٤	* الطبيعة والفن
٣١٤ - ٣١٢	أ - الموقف الموضوعي
٣١٥ - ٣١٤	ب - الموقف الذاتي
٣١٧ - ٣١٥	ج - الموقف الموضوعي الذاتي

الفصل السابع

٣٢٢ - ٣٢١	مناهج الاستطيقا
٣٢١	* مقدمة
٣٢٢	١ - الموقف اللامنهجي
٣٢٢	أ - المتصوفة
٣٢٣ - ٣٢٢	١ - رسكن
٣٢٥ - ٣٢٣	٢ - بيرجسون
٣٢٧ - ٣٢٥	ب - التأثريون
٣٢٨ - ٣٢٧	٢ - الموقف المنهجي
٣٢٨	أ - التجريبيون
٣٢٨	١ - فخر
٣٢٨	٣ - المناهج
٣٢٩ - ٣٢٨	أ - المنهج الوضعي التحليلي
٣٣٠ - ٣٢٩	ب - المنهج الوصفي
٣٣١ - ٣٣٠	ج - المنهج الدجاطيقي والنقدي
٣٣١	د - المنهج المعياري

رقم الصفحة	الموضوع
٣٣١ - ٣٣٢	هـ - المنهج التكاملي

الفصل الثامن

٣٢٥ - ٣٤٧	نشأة الفن
٢٣٥ - ٢٣٧	مقدمة
٣٢٨	الآراء المختلفة حول نشأة الفن
٣٣٩ - ٢٤٣	١ - الفن ، والظاهرة الاجتماعية
٣٤٣ - ٣٤٤	٢ - الفن ، والظاهرة النفسية
٣٤٥	٣ - الفن ، والنشاط الارستقراطي
٣٤٥ - ٣٤٦	٤ - الفن ، والنشاط الإقتصادي
٢٤٦ - ٣٤٧	٥ - الفن ، وحالة الحرب
٣٤٧	٦ - الفن ، والدين

الفصل التاسع

٣٥١ - ٣٥٩	عناصر العمل الفني
٢٥١ - ٢٥٢	* مقدمة
٣٥٣ - ٣٥٢	١ - المادة
٣٥٦ - ٣٥٧	٢ - الموضوع
٣٥٨ - ٣٥٩	٣ - التعبير

الفصل العاشر

٢٦٣ - ٣٨٠	مدارس الفن
٣٦٣ - ٣٦٤	* - مقدمة

رقم الصفحة	الموضوع
٣٦٥ - ٣٧٠	* مدارس الفن بين شخصية الفنان ، والتطور الحضارى
٣٧٠	١ - الكلاسيكية
٣٧٠	٢ - الرومانسية
٣٧١	٣ - الواقعية
٣٧٢	٤ - التعبيرية
٣٧٣	٥ - الانطباعية (التأثيرية)
٣٧٤	٦ - الرمزية
٣٧٥	٧ - الوحشية
٣٧٦	٨ - البدائية
٣٧٧ - ٣٧٦	٩ - التكعيبية
٣٧٨ - ٣٧٧	١٠ - السريالية
٣٧٩ - ٣٧٨	* نقد الفن السريالى
٣٧٩	١١ - الإشعاعية
٣٨٠ - ٣٧٩	١٢ - التركيبية

الفصل الحادى عشر

٣٨٣ - ٣٩٦	تفسيرات الظاهرة الفنية والجمالية
٣٨٣	٥ مقدمة
٣٨٨ - ٣٨٤	١ - نظرية الإلهام ، والعبقرية
٣٩٢ - ٣٨٨	٢ - النظرية العقلية
٣٩٣ - ٣٩٢	٣ - النظرية الاجتماعية

— ٤١٦ —

رقم الصفحة	الموضوع
٣٩٣ - ٣٩٤	٤ - النظرية التأثيرية (الإنطباعية)
٣٩٤ - ٣٩٦	٥ - نظرية التحليل النفسي
٣٩٩ - ٤٠٦	ثبت بالمراجع العربية والأجنبية
٤٠٧ - ٤١٦	المحتويات

تم الكتاب بحمد الله



0451459